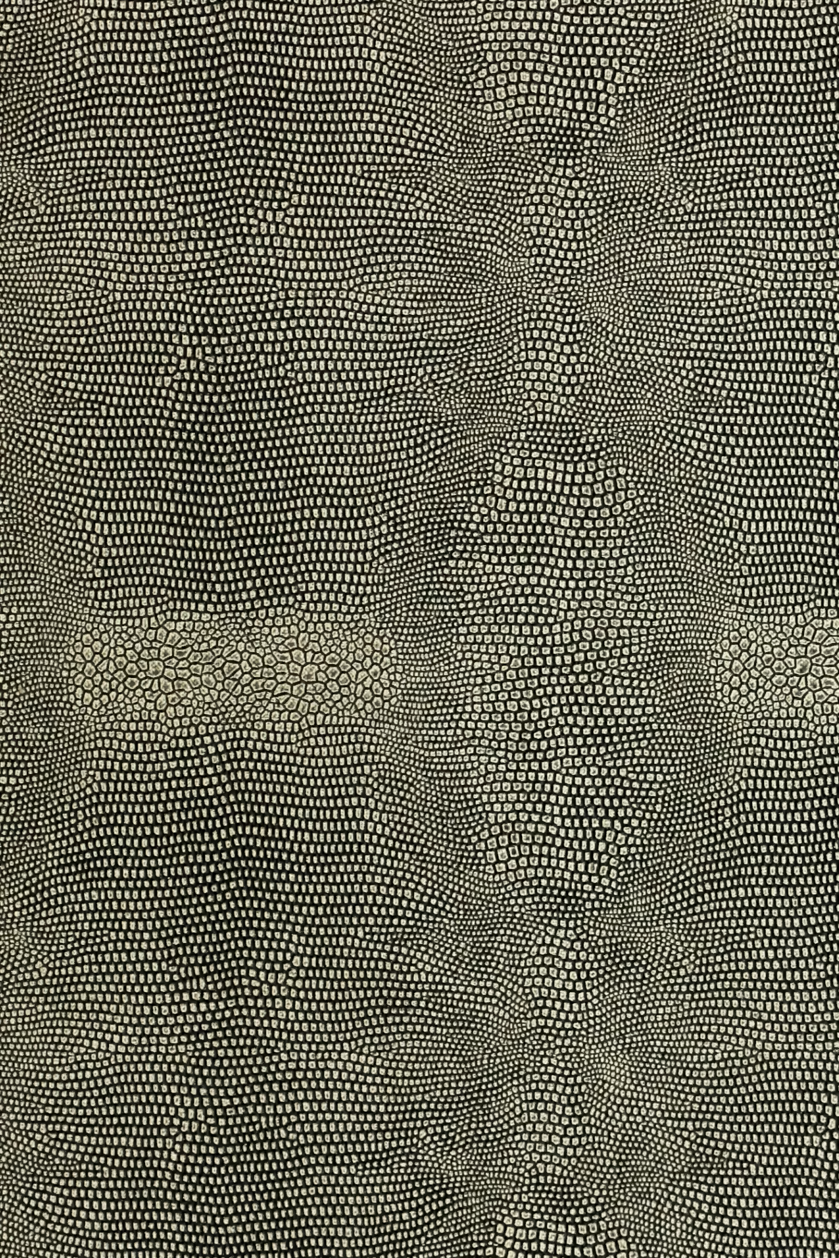










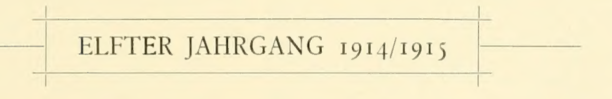
DIE CHRISTLICHE KUNST

ELFTER JAHRGANG 1914/1915

F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST
UND DER KUNSTWISSENSCHAFT SOWIE FÜR
DAS GESAMTE KUNSTLEBEN


ELFTER JAHRGANG 1914/1915

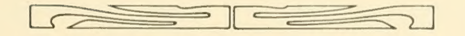
IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST
G. M. B. H.

MÜNCHEN




LIBRARY
JUN 26 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

INHALT DES ELFTEN JAHRGANGES

(Die kleineren Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen der »Beilage«)

Abkürzungen hinter den Künstlernamen: Arch. = Architekt; Bildh. = Bildhauer; M. = Maler; Glm. = Glasmaler

A. LITERARISCHER TEIL

I. GRÖSSERE ABHANDLUNGEN

II. BERICHTE ÜBER AUSSTELLUNGEN (Vgl. auch IV.)

III. KLEINERE AUFSÄTZE

IV. VON KUNSTAUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN, KUNSTVEREINEN, MUSEEN

V. KÜNSTLERISCHE WETTBEWERBE

VI. MITTEILUNGEN ÜBER SONSTIGES KUNSTSCHAFFEN

VII. PERSONALNOTIZEN

VIII. BESPROCHENE BÜCHER

IX. VERSCHIEDENES

B. REPRODUKTIONEN

I. KUNSTBEILAGEN:

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

B. REPRODUKTIONEN

Illustrationen zu kunsthistorischen Aufsätzen usw.

Nachbildung oder sonstige Verwertung der hier veröffentlichten Kunstwerke ist nicht gestattet.



Frid. Kunz pinx. 3116 Ges. f. christl. Kunst, GmbH, München

Salve Regina



INNERES DER KIRCHE MADONNA DEL SASSO IN LOCARNO
Text S. 2

DIE KUNST IN MADONNA DEL SASSO BEI LOCARNO

Von GUSTAV LEVERING

Im schweizerischen Tessin, am nördlichen Gestade des Lago Maggiore, erhebt sich dicht bei Locarno ein mehrere hundert Meter hoher, steiler Felsen. Seine Spitze krönt die Kirche Madonna del Sasso, deren Turm und hell getünchte Mauern gleich einem Wahrzeichen über den See und weit in das Land hinaus leuchten. Viele tausend fromme Waller erklimmen noch heute, wie seit Jahrhunderten, diesen Felsen auf den Stufen des Kreuzwegs, um der wundertätigen Madonna dort oben ihre Leiden gläubigen Herzens zu offenbaren (Abb. S. 3). Andere — hauptsächlich die Fremden — lassen sich auf bequeme Weise von dem »Funiculare« hinauf befördern, um die herrliche Aussicht zu genießen, die sich von der Plattform vor der Kirche aus dem entzückten Auge darbietet und um die Kunstschätze zu bewundern, die dieses schlichte Gotteshaus in seinem Innern birgt. Die Kirche verdankt ihren Ursprung einer Vision. In der Nacht des Vigiltages vor dem Fest Mariä Himmelfahrt 1480 erschien, wie berichtet wird, dem Pater Bartolomeo Piatti des Franziskanerklosters in Locarno auf diesem Felsen die Gottesmutter, umstrahlt von himmlischem Lichte. Ihrem Gebote folgend, errichtete der fromme Mönch mit Hilfe seiner Ordensbrüder an der Erscheinungsstätte eine Kapelle und schmückte sie mit dem Bild der Himmelskönigin, das, als wundertätig, bald großen Ruf gewann und viele Pilger heranzog, so daß schon 1487 ein größeres Gotteshaus errichtet werden konnte. Dieses bildet den Grundstock der im 16. Jahrhundert im Renaissancestil erbauten Wallfahrtskirche, an die sich bald geräumige Klosterbauten anschlossen. Im Laufe der Zeit erfuhr die Kirche mannigfache Umbauten; so wurden im 17. Jahrhundert der bis dahin einschiffigen Kirche ein nördliches und ein südliches Seitenschiff angefügt und 1690 der Fassade eine imposante Säulenhalle vorgelegt.



MADONNA DEL SASSO VON SÜDOSTEN
Text unten

Um dieselbe Zeit entstand der das südliche Schiff begleitende Loggiengang, der den Mönchen einen herrlichen Blick über den See eröffnete (Abb. S. 2). Unter den Einflüssen der Witterung hatte die hochgelegene Kirche mancherlei Schäden erlitten. Bei ihrem vierhundertjährigen Jubiläumsfest im Jahre 1880, zu dem über 30000 Wallfahrer zusammengeströmt waren, flossen die frommen Spenden so reichlich, daß umfassende Erneuerungsbauten an dem zu einem Nationalheiligtum der Tessiner gewordenen Gotteshaus beschlossen werden konnten. 1896 war der Umbau der Fassade beendigt, der Chorumgang und zwei Sakristeien beiderseits des Chors errichtet. Diese Bauten erforderten die Aufführung mächtiger Futtermauern, die der Kirche, besonders von Osten und Süden her, ihr imposantes Aussehen verleihen. Mit der Errichtung eines schlanken Turmes, der das Ganze stattlich überragt, war das große Werk des Umbaues vollendet. Obwohl im Renaissancestil begonnen, hat das Innere der Kirche durch die Umbauten des 17. Jahrhunderts den Charakter des Barock angenommen (Abb. S. 1). Die im Verhältnis zu der Größe der Kirche gering erscheinende Höhe der Schiffe, die wohl so niedrig gehalten sind, um das jetzt den Chor bildende alte Kirchlein nicht zu sehr zu drücken, verleiht dem Raum eine eigenartige, ernste Stimmung, die noch erhöht wird durch das gedämpfte Licht, das durch die spärlichen Fenster hereinfällt und ihn in ein magisches Halb- [illegible]l hüllt. Mit dem wachsenden Ruf des [illegible]rtätigen Bildes bedeckten sich die Wände [illegible] zahlreicheren Votivbildern; sie geben Zeugnis von der Dankbarkeit der Geheilten, erheben aber meist keinen Anspruch auf künstlerischen Wert. Und doch ist es gerade die Kunst, die Madonna del Sasso so anziehend und interessant macht. Denn die Konventualenpatres, die vierhundert Jahre hindurch, bis zur Aufhebung ihres Klosters in Locarno im Jahre 1848, das Heiligtum behüteten, verstanden es, eine Fülle trefflicher Werke der christlichen Kunst in ihrem Gotteshaus zu sammeln. Unter ihnen befinden sich kostbare Perlen der Plastik und des Pinsels aus der klassischen und aus neuerer Zeit, die von den freundlichen Kapuzinern, denen heute die Hut der Kirche anvertraut ist, dem Kunstfreund gerne gezeigt werden. Unter der alten Sakristei hat sich die Felsengrotte erhalten, in der Pater Bartolomäus im Gebet die letzten Jahre seines Lebens zubrachte. Ihren einzigen, aber um so bedeutsameren Schmuck bildet eine geschnitzte Pietàgruppe, die, wie Dokumente erweisen, schon 1487 im Besitz der Kirche war (Abb. S. 4). In einer, von reliefgeschmückten Pilastern flankierten und von einem kassettierten Tonnengewölbe gedeckten Nische ruht der Leichnam Christi auf einer sarkophagähnlichen Truhe, von einer der klagenden Frauen zu sitzender Stellung aufgerichtet, während Maria, vom Schmerz überwältigt, an dem linken Seitenpfeiler hingesunken ist. Mehrere Engel umgeben mit



LOGGIA AN DER KIRCHE MADONNA DEL SASSO IN LOCARNO
Text oben



MADONNA DEL SASSO IN LOCARNO
Text S. 1

ausdrucksvollen Schmerzgebärden die Gruppe. Nach rückwärts ist die Nische durch eine Holzwand abgeschlossen, auf der ein schlecht erhaltenes Gemälde eine Reihe kaum noch erkennbarer Figuren zeigt. Die Architektur der Nische, die schematisch gebildeten Ringelhaare, die noch scharf gebrochenen Falten der Gewänder und der naturalistisch geformte Körper Christi, lassen auf die Frühzeit der Renaissance schließen, während die Behandlung der Leidensäußerungen, der leidenschaftliche Schmerzensausdruck Mariä und der Engel auf die Geschmacksrichtung der Florentiner Übergangszeit deuten.

Steigen wir aus der Grotte in die Kirche empor, so zieht vor allem das Bild der Gottesmutter über dem Hauptaltar die Aufmerksamkeit auf sich. Die Holzstatuette wurde gleich nach der Stiftung der Kirche, genau der Vision entsprechend, nach den Angaben des Pater Bartholomäus angefertigt. Leider ist es nicht möglich, unter dem prunkvollen Gewand, das sie einhüllt, die Formen zu erkennen. Gesicht und Hände von Mutter und Kind verraten jedoch einen geschickten Bildschnitzer der Frührenaissance.

Betreten wir das südliche Seitenschiff, so erblicken wir an der östlichen Schmalseite über dem Altar der Josephskapelle einen der kostbarsten Schätze von Madonna del Sasso, die »Flucht nach Ägypten« von Bramantino. Dieses auf Holz gemalte Bild des großen Mailänder Meisters gehört zu seinen vollendetsten Werken. Es ist nicht besonders gut erhalten; aber fast gar nicht durch Übermalung geschädigt. Vor einer südlichen Landschaft bewegt sich die heilige Familie auf ihrem Wege in die Verbannung. Im Vordergrund, rechts im Bilde, schreitet der Engel, mit der Hand den Weg deutend, während das nach rückwärts gewendete Haupt zu Maria emporblickt. Den geistigen Schwerpunkt und zugleich den Mittelpunkt des Bildes bildet die Gottesmutter, die das Jesus-

kind, sorgsam im linken Arm haltend, nach rechts gewendet auf dem lebhaft ausschreitenden Esel sitzt und auf Josef herabblickt, der, ihr zur Rechten gehend, den Schritt etwas verhält. Dadurch wird in die Gruppe, deren Figuren in Dreiecksform angeordnet sind, ein retardierendes Moment gebracht, das der Komposition, trotz der deutlich ausgesprochenen Bewegung, den Charakter der Ruhe und Monumentalität verleiht.

Das Bild gibt, obgleich stark nachgedunkelt, noch heute eine entzückende Farbenharmonie. Von dem bräunlichen Ton des Vordergrundes und dem Olivgrün des Mittelgrundes, das für Bramantino charakteristisch ist, hebt sich das Silbergrau der entfernteren Landschaft und das tiefe Blau des italienischen Himmels wirkungsvoll ab. Zu dieser stimmungsreichen Landschaft bilden die prächtig leuchtenden Farben der drei vorne stehenden Gestalten einen ungemein reizvollen Akkord. Die Madonna ist in einen lichtblauen Mantel gehüllt, um den feinen Kopf liegt ein zartes Schleiertuch, während Josef von einem großgefalteten, tiefroten Mantel umgeben ist. Wie eine jüngere Schwester Mariens sieht die liebliche Engelsgestalt aus, deren leicht von der Sonne gebräuntes Inkarnat in pikantem Gegensatz zu dem weißlich-lilafarbenen Gewande steht, das ihre Glieder in freiem Schwunge umspielt. Die durchgeistigten Gesichter der dargestellten Personen, die vollendete Komposition der Form, und der köstliche Zusammenklang der Farben erheben das Bild zu einem Meisterwerk der italienischen Frührenaissance. Auf einem Felsenstück am Fuße des Bildes lesen wir den Namen Bramantino, wahrscheinlich nicht von dem Meister selbst, sondern erst in späterer Zeit dort angebracht, um den Namen des Künstlers zu fixieren. Aber es bedarf dieser äußeren Feststellung nicht, um erkennen zu lassen, daß es ein Werk Bramantinos ist, denn es enthält alle Eigenschaften, die ihn in seiner vollendetsten Schaffensperiode auszeichnen.



[illegible] PLASTIK IN MADONNA DEL SASSO
Text S. 2

Um die Person Bartolomeo Suardis, genannt Bramantino, der als Sohn eines angesehenen Mailänder Bürgers, etwa im 6. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts geboren sein dürfte, hat sich eine vollständige Legende gebildet, die durch eine Bemerkung Vasaris entstand. In dem vierten Buch seiner Künstlerbiographien bringt er den Namen Bramantino in Verbindung mit Piero della Francesca, der unter Papst Nicolaus V. um die Mitte des Quattrocentos in den Stanzen des Vatikans malte. Die Hauptwerke Bramantinos fallen aber erst in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts; man hätte also danach dem Bramantino ein patriarchalisches Alter geben müssen; man half sich dadurch, daß man zwei Bramantino annahm, einen älteren und einen jüngeren; ja man identifizierte ihn sogar mit Bramante. Erst neuere Forschungen haben erwiesen, daß die Bemerkung Vasaris mißverstanden worden war; er wollte nur ausdrücken, daß auch Bramantino in denselben Räumen,

in denen einst Piero gearbeitet hatte, gemalt hat.

In der künstlerischen Entwicklung Bramantinos, von dessen äußeren Lebensschicksalen nur wenig bekannt ist, lassen sich deutlich drei Epochen unterscheiden, in denen er von Stufe zu Stufe zu immer größerer innerer Freiheit und technischer Vollendung fortschritt. In seinen Anfängen gehörte er der älteren Mailänder Schule an, die auf Mantegna zurückgeht, und deren hervorragendster Vertreter in Mailand damals der Maler Vincenzo Foppa war, als dessen Schüler Bramantino zweifellos zu gelten hat. Auch sein älterer Kollege, Butinone, scheint damals Einfluß auf ihn gehabt zu haben. In Bramantinos Werken aus dieser Zeit ist die Eigenart der alten Mailänder Schule stark ausgeprägt, doch verstand er es schon frühzeitig, die eigene Individualität zur Geltung zu bringen. Ein ausgezeichnetes Beispiel seiner Malweise zu dieser Zeit ist die »Anbetung der Hirten« in der Ambrosiana zu Mailand, die in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sein dürfte. Dieses Bild zeigt, besonders in der Gruppe der musizierenden Engel, die charakteristischen Merkmale der alten Mailänder Schule: die übermäßig langen, hageren Gestalten, die runden, im Verhältnis sehr kleinen Köpfe, die schmalen, sensitiven Hände, die knitterigen, scharf gebrochenen Falten der Gewänder, die, wie Vasari berichtet, nach Modellen aus steifer Pappe gemalt wurden, und die schweren, ins dunkle spielenden Farben. Doch zeigt die überaus sorgfältige Komposition des ursprünglich ein Triptychon bildenden Altarbildes schon den künftigen Meister in dieser Kunst, während die Architektur und eine lorbeerbekränzte männliche Figur auf die Kenntnis der Antike schließen läßt. Noch deutlicher verrät das Studium der Antike ein anderes Bild, »Philemon und Baucis« — heute im Walraff-Museum in Köln — das schon wesentliche Fortschritte erkennen läßt, sowohl in der gedrungeneren Gestaltung der Körper als vor allem in der freieren Behandlung der Gewandungen. Das Bild ist besonders deshalb interessant, weil es hier dem Künstler gelungen ist, fünf zeitlich aufeinanderfolgende Ereignisse so innig ineinander zu verarbeiten, daß sie eine vollständig einheitliche Komposition bilden, derart, daß dem Beschauer, selbst wenn ihm die Sage von diesem glücklichen Ehepaar bekannt ist, erst nach längerem Betrachten zum Bewußtsein kommt, wie ihm hier die ganze Geschichte des Paars von dem Besuche Jupiters an bis zu ihrer Verwandlung in Bäume, in einer einzigen großen Szene vorgeführt wird. Das Bild leitet schon in die folgende Periode der künstlerischen Entwicklung Suardis hinüber; denn zu dieser Zeit gewann Bramante, der damals in Mailand wirkte, bedeutenden Einfluß auf ihn. Dieser große Architekt, der gerade zu jener Zeit durch den Bau der Kirche Maria delle Grazie berühmt geworden war, konnte die ihm zufließenden zahlreichen Aufträge nicht mehr allein bewältigen; er berief deshalb eine Anzahl Gehilfen in seine Werkstätte und zwar nicht allein Architekten, sondern auch Maler, deren er für die ausgedehnten Fresken in seinen Bauten bedurfte. Unter ihnen befand sich auch Bartolomeo Suardi, der schon eines gewissen Rufes genoß. Er mag einen großen Teil der malerischen Entwürfe des großen Meisters ausgeführt, aber auch manches Gemälde selbst komponiert haben. Jedenfalls hat er seiner Tätigkeit in Bramantes Werkstatt seinen Beinamen »Bramantino« zu verdanken. Bei Bramante hat Suardi viel gelernt; vor allem die Gesetze der Perspektive, über die er selbst später eine interessante theoretische Abhandlung schrieb, und die perspektivischen Verkürzungen der Figuren, von denen er häufig Gebrauch machte, um Tiefe in seine Bilder zu bringen, und von deren virtuosen Handhabung Vasari ein charakteristisches Beispiel nennt:



BARTOLOMEO SUARDI (BRAMANTINO) PIETÀ
Im Besitz des Herrn Dr. Mich. Berolzheimer in München. Gem. 1513
Text S. 7



BERNARDINO DE'CONTI — VERKÜNDIGUNG IN DER VORHÖLLE
Unterteil des Verkündigungsaltars in Madonna del Sasso zu Locarno. Um 1522
Text S. [illegible]

und sich nach Rom wandten, blieb Suardi als der anerkannte Vertreter der Mailänder Kunst zurück. Diese Zeit gehört zu den fruchtbarsten Perioden des Künstlers. Er wurde mit Aufträgen geradezu überhäuft, die er nicht mehr allein zu bewältigen vermochte; so versammelte er eine Anzahl talentvoller Jünglinge als Schüler und Gehilfen um sich, unter denen wohl der später so berühmt gewordene Bernardino Luini der begabteste gewesen sein dürfte. Von den vielen bedeutenden Werken Suardis, die damals entstanden, seien

die Pietà-Freske über einem Portal der Kirche S. Sepolcro in Mailand, die zwar noch zum Teil erhalten, an der aber gerade der für die Verwendung der Verkürzungen charakteristische Teil, der nach vorn gestreckte Unterkörper des Leichnams Christi, zerstört ist. Auf Bramantes Einfluß sind auch die architektonischen Hintergründe auf Suardis Bildern jener Zeit zurückzuführen, in denen häufig Bauwerke von Bramante erkannt werden können. Durch Bramante wurde Suardi auch zum Architekten ausgebildet. Außer einigen Skizzenbüchern ist uns von dieser Tätigkeit Suardis nur das allerdings grandiose Grabmal des Trivulzio bei S. Nazzaro in Mailand erhalten geblieben. Eine noch tiefere Wirkung auf die Entwicklung Suardis als Bramante, übte Leonardo da Vinci aus, dessen Genius sich gerade damals in Mailand zu voller Größe entfaltet hatte. Ihm verdankt er den seelisch gesteigerten Inhalt seiner Gemälde und, was kaum weniger wichtig sein mag, eine völlig veränderte Behandlung des Lichtes. Die gewaltigen Fortschritte Bramantinos in jener Zeit, zeigen sich, um ein Beispiel zu nennen, in dem köstlichen Bildchen »Die Anbetung der Könige« der Sammlung Layard in Venedig. Hier sind die Köpfe der dargestellten Personen, besonders Mariens und des jugendlichen Königs — rechts im Bilde — wunderbar durchgeistigt. Die Beleuchtung zerfällt nicht mehr wie in früheren Werken, in hart abgesetztes Licht und dichte Schatten, sondern diese sind klar und durchsichtig und das zerstreute Licht milde und weich. Als Bramante und Leonardo mit Beginn des 16. Jahrhunderts infolge der Eroberung Mailands durch die Franzosen diese Stadt verließen

nur die Kartons zu den berühmten Arazzi, »die Monate« erwähnt, die noch heute den vornehmsten Schmuck des Palazzos Trivulzio in Mailand bilden, und das Hochaltarbild des aufgehobenen Oratoriums des heil. Michael, heute in der Ambrosiana, das die Madonna zwischen dem heil. Ambrosius und dem Erzengel Michael darstellt und das im Vordergrund links einen nackten liegenden Mann, die Verkörperung des besiegten Ketzertums, rechts den niedergeworfenen Luzifer in Gestalt eines Riesenfrosches, in meisterhaften Verkürzungen zeigt.

Um die Mitte des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts begab sich auch Suardi, wahrscheinlich von Bramante berufen, nach Rom. Aus dem Jahre 1508 existiert ein Dokument, das seine Beschäftigung in den Stanzen des Vatikans beweist. Von diesen Arbeiten hat sich nichts erhalten; daß sie aber bedeutend gewesen sein müssen, geht aus dem erwähnten Bericht Vasaris hervor, wonach Raffael sie hoch einschätzte; denn er ließ diese Bilder, die eine Reihe von Porträts römischer Größen enthielten, kopieren, bevor sie, um die Räume für die »Messe von Bolsena« und die »Befreiung Petri« herzurichten, herabgeschlagen werden mußten. Von der weiteren Tätigkeit Bramantinos in Rom ist leider nichts bekannt. Wir kennen auch nicht die Dauer seines Aufenthaltes in Rom; später scheint er einige Zeit in Florenz geweilt zu haben. 1513 ist er bereits wieder in Mailand; 1519 nahm er nachweisbar an den Sitzungen der Dombaukommission teil; 1525 wurde er vom Herzog von Mailand Francesco II. Sforza, durch ein höchst ehrenvolles Dekret, in dem ihm der Dank für seine Tapferkeit im Kampfe gegen die Franzosen

und für Festungsbauten ausgesprochen wird, zum Hofarchitekten und Ingenieur ernannt. Den Rest seines Lebens bis zu seinem 1536 erfolgten Tode brachte er, mit Ausnahme kürzerer Reisen, in Mailand zu. Dieser letzten Periode gehören seine vollendetsten Werke an, wenn auch mancher Kunstfreund an der Naivität und Primitivität seiner Frühzeit mehr Gefallen findet. Als ein anderer, Gereifterer war Bramantino aus Rom zurückgekehrt. Der Umgang mit den großen Meistern, die damals in der ewigen Stadt versammelt waren, hatte ohne Zweifel großen Einfluß auf ihn ausgeübt; sein Gesichtskreis hatte sich erweitert, seine Beobachtung geschärft, seine Technik vervollkommnet. Die Eigenart seiner Persönlichkeit aber hatte er sich trotz der auf ihn eindringenden starken Eindrücke voll zu bewahren gewußt. Auf Suardi hat die Kunst der antiken Welt, die er in Rom erst recht kennen lernte, noch tiefer eingewirkt als die Werke seiner Zeitgenossen. Mit Begeisterung studierte er die grandiosen Bauten der Alten, ihre Plastiken, die Überreste ihrer Gemälde. Innerlich ganz erfüllt von dem Geist der Antike kehrte er in seine Vaterstadt zurück. Dies geht nicht allein daraus hervor, daß seine späteren Bilder in den Hintergründen fast stets altrömische Architekturen zeigen und die Gewandungen seiner Figuren in Faltenwurf und Schnitt antiken Einfluß verraten: Suardi wandte sich damals mit Vorliebe antiken Motiven oder solchen aus der frühesten Zeit des Christentums zu. Ein ausgezeichnetes Beispiel, wie tief er sich in den Geist der Antike eingelebt hatte, ist der um 1510 entstandene Freskenzyklus der heil. Agnes in S. Teodoro zu Pavia. Der Stoff dieser Legende fällt bekanntlich noch in die römische Kaiserzeit. Sie bot ihm willkommene Gelegenheit, in den sechs großen Bildern, mit denen er die Südwand dieser Kirche schmückte, eine reiche Fülle von Säulengängen, Triumphbogen und statuengeschmückten Tempeln anzubringen und sie mit Gestalten zu beleben, die in ihrem ganzen Wesen, obwohl sie einen christlichen Gegenstand behandelten, antik anmuten.



BERNARDINO DE'CONTI MARIA VERKÜNDIGUNG

Oberes Bild des Verkündigungsaltares in Madonna del Sasso zu Locarno, um 1522. — Text S. 9

Auch die um diese Zeit entstandene »Selbstvernichtung der Lukretia« und der »Johannes auf Pathmos«, der aller Tradition zuwider, als Jüngling dargestellt ist, atmen diesen Geist. Die Gemälde Suardis aus dieser Periode sind die Vorläufer jener großen Werke seiner spätesten Zeit, in denen er antike Schönheit und Erhabenheit mit der tiefen Innerlichkeit, die die christlichen Stoffe erfordern, zu vereinigen wußte. In der »Lukretia« und dem »Johannes auf Pathmos« spielt das Problem der perspektivischen Verkürzung einzelner Teile des menschlichen Körpers noch eine wesentliche Rolle. Auch in dem nachweisbar im Jahre 1513 gemalten und vorzüglich erhaltenen Bild der »Beweinung Christi«, das sich heute im Besitze des Dr. Michael Berolzheimer in München befindet, ist der auf dem Bahrtuch ausgestreckte Leichnam des Heilands noch in starker Verkürzung dargestellt (Abb. S. 5). Je mehr aber Suardi in der Beherrschung der technischen Mittel fortschreitet, um so mehr verschwinden diese Verkürzungen. Besonders interessant ist dieses an Suardis Pietà-Bildern zu verfolgen, die er während seiner langen Schaffenszeit in großer Zahl ausgeführt hat. In dem früher erwähnten Bilde von S. Sepolcro war der liegende Körper Christi in Vorderansicht direkt dem Beschauer zugekehrt, wie Vasari berichtet, der sich nicht bewundernd genug darüber aussprechen kann, mit welcher Kunst hier der Unterkörper des Herrn in dem



ANTONIO CISERI SELBSTBILDNIS
Galleria Uffizi in Florenz — Phot. Alinari

Raum einige Spannen hoher Gemälde in stärkster Verkürzung durchgeführt ist. In einer erhaltenen Gewandskizze zu dem Berolzheimerschen Bild, ist die noch leere Bahre fast noch senkrecht dem Beschauer zugekehrt; hier hätte also der Leichnam noch stark verkürzt werden müssen. In dem ausgeführten Bilde aber hat der Künstler der Bahre eine starke Drehung gegeben, so daß der Christuskörper eine diagonale Richtung erhielt, also eine weit schwächere Verkürzung forderte. Auf dem berühmten Bilde in der Wallfahrtskirche zu Mezzana, auf welchem der Leichnam im Schoße Mariens ruht, ist die Drehung des Körpers noch weiter durchgeführt, so daß er fast gar nicht mehr verkürzt zu werden brauchte, während in der leider schlecht erhaltenen Pietà von S. Barnaba zu Mailand die Bahre vollständig quer zum Beschauer steht und daher der ausgestreckte Körper des Heilandes, der die ganze Breite des Bildes einnimmt, ganz im Profil und ohne jede Verkürzung dargestellt ist. Trotzdem also Suardi immer mehr auf die manchmal doch recht gewagten Verkürzungen verzichtet, gewinnen seine Bilder an Tiefe, die er teils durch geschickte Anordnung der Baulichkeiten in der Landschaft der Hintergründe, vorzüglich aber durch die immer meisterhaftere Beherrschung der Luftperspektive, einer Errungenschaft seines römischen Aufenthaltes, erreicht. In seinen letzten Bildern gewinnt Suardi eine vorzügliche Tiefenwirkung durch eine kreisförmige Gruppierung der handelnden Personen, wie in der herrlichen »Madonna mit Heiligen« in der Kapelle Birolo bei Villa Maggiore und in der erhabenen »Ausgießung des heiligen Geistes« in der Wallfahrtskirche zu Mezzana, wohl seinem größten Meisterwerk, das zugleich sein Schwanengesang war. Es ist das tragische Geschick Bartolomeo Suardis, dieses selbständigen Meisters, der unter die Besten jener großen Zeit einzureihen ist, daß er sich fast während seiner ganzen Schaffenszeit mit dem Diminutiv des Namens Bramantes begnügen mußte, dem er zwar nicht als Architekt, wohl aber als Maler ebenbürtig zur Seite steht, und daß auch die Kunstgeschichte ihn fast nur unter dem verkleinernden Namen Bramantino kennt. In die Periode seiner vollendeten Meisterschaft fällt auch die »Flucht nach Ägypten« in Madonna del Sasso, die unzweifelhaft in Locarno selbst gemalt wurde, wie aus der Landschaft des Hintergrundes hervorgeht; sie zeigt mit ihren durch festungsartige Bauten gekrönten Felsen unverkennbar den Charakter der Umgebung der Locarno benachbarten Stadt Bellinzona. Die Entstehung des Bildes dürfte in das Jahr 1522 zu setzen sein; damals befand sich Suardi in Locarno, wo er außer diesem Bilde noch andere Aufträge auszuführen hatte. In der Annunziata-Kapelle am Fuße des Felsen von Madonna del Sasso befinden sich noch Überreste größerer Fresken, auf denen die Jahrzahl 1522 neben der Inschrift: »don. A Rusca« zu erkennen ist; sie wurden ohne Zweifel von Suardi entworfen, aber, wie die etwas mangelhafte Technik beweist, größtenteils von seinen Schülern und Gehilfen, die ihm von Mailand hierher gefolgt waren, ausgeführt. Auf einen von ihnen, den später als Porträtmaler ziemlich berühmt gewordenen Bernardino de' Conti, ist wohl auch das Gemälde des Verkündigungsaltars an der Nordseite des Mittelschiffs in Madonna del Sasso zurückzuführen. Es besteht aus zwei Stücken, dem Tafelbild über dem Altartisch, welches die Verkündigung an Maria, und dem Antependium, das die Verkündigung in der Vorhölle darstellt (Abb. S. 6 und 7). Das letztere Bild ist besonders interessant, weil sich unter den Patriarchen das Bildnis des Stifters von Madonna del Sasso befindet. Bartolomeo Piatti ist leicht an seinem Konventualenhabit zu erkennen. Früher wurden auch diese beiden Bilder dem Bramantino zugeschrieben; jedoch mit Unrecht, denn sie zeigen noch den Stil



ANTONIO CISERI DIE MAKKABÄISCHEN BRÜDER

Altarbild in der Kirche der hl. Felicitas in Florenz. Phot. Alinari



der alten Mailänder Schule, den Suardi damals längst überwunden hatte; wohl aber stimmen sie gut zu der Malweise Contis, der stets in der Tradition dieser Schule befangen blieb.

Wenden wir unsere Schritte dem nördlichen Seitenschiff der Kirche zu, so werden wir mit einem Schlag aus dem 16. in das 19. Jahrhundert versetzt. Über dem Votivaltar der Tessiner in der Mariä-Himmelfahrts-kapelle befindet sich ein Meisterwerk des berühmten Florentiner Malers Antonio Ciseri. Das Bild ist ein Geschenk des Obersten Rusca, der aus der angesehenen Locarneser Patrizierfamilie stammt, die schon 1522 auf den früher erwähnten Fresken in S. Annunziata als Donatorin genannt ist. Das Gemälde, das neben Bramantinos »Flucht nach Ägypten« den Hauptanziehungspunkt von Madonna del Sasso für den Kunstfreund bildet, stellt die »Grabtragung Christi« dar (Abb. S. 10). Die Komposition ist höchst einfach: Die linke Hälfte zeigt drei männliche, den Leichnam des Herrn tragende Gestalten, von denen zwei, Nikodemus und Josef von Arimathäa, am Fußende, die dritte, der jugendschöne Johannes, zu Häupten des Erlösers schreiten. Den bedeutungsvollen Mittelpunkt der Szene bildet die Mutter des Herrn, eine hoheitsvolle Gestalt, deren zum Himmel gerichteter Blick neben tiefstem Schmerz gefaßte Gottergebenheit ausdrückt. Ihr folgen die klagenden Frauen, echte italienische Frauentypen, mit ergreifenden Schmerzgebärden. Es ist ein feiner Zug des Künstlers, daß er das Gesicht der Magdalena, das vielleicht allzusehr die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hätte, durch die aufgelösten Haare verhüllte. Trotzdem verstand er es, den fassungslosen Schmerz der Büßerin in dem von Schluchzen erschütterten Körper meisterhaft zum Ausdruck zu bringen. Die sich plastisch von dem düsteren Hintergrund abhebende Gruppe wird von der Abendsonne beleuchtet, deren letzte Strahlen noch die Häupter des Heilandes und seiner Mutter verklären. Die Weihe des Ganzen, das Rührende der Szene, die vollendete Zeichnung und Gruppierung, die Harmonie der Farben, bezeugen das hohe Talent und das innige Gefühl des Künstlers. In dieses für das Nationalheiligtum seines Tessiner Heimatlandes bestimmte Bild hat der Meister seine ganze Kraft und sein ganzes Können hineingelegt.



ANTONIO CISERI PIETÀ
Kirche in Magadino bei Locarno. Gem. 1851. — Phot. [illegible] in Locarno
Text S. 14

Denn Antonio Ciseri ist ein Tessiner. Seine Wiege stand in dem Locarno benachbarten Örtchen Ronco, wo er am 21. Oktober 1821 geboren wurde. Das kaum 400 Einwohner zählende Dorf, das malerisch auf den Höhen über der nordwestlichen Ausbuchtung des Lago Maggiore liegt, hat alte Beziehungen zur Kunst. Der



ANTONIO CISERI — GRABTRAGUNG

Altargemälde in Madonna del Sasso in Locarno. Gem. 1860—1871. Phot. Buchi, Locarno. — Text S. 9

Boden ist dort, trotz der Schönheit der Natur, wenig ertragreich. Deshalb waren die Ronconesen von alters her gezwungen, sich außerhalb ihrer Heimat Verdienst zu suchen. So kamen sie schon im 16. Jahrhundert nach Florenz, wo sie, mit natürlichem Kunstsinn begabt, bald gesuchte Dekorationsmaler wurden; sie bildeten dort die Gilde der »Riquadratori«, die im Laufe der Zeit mit mancherlei Vorrechten ausgestattet wurde und bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts blühte. Auch die Familie Ciseri stellte drei Jahrhunderte hindurch ein stattliches Kontingent von tüchtigen Riquadratoren. Der Großoheim Anton Ciseris, Pietro Ciseri, war ein sehr geschickter Maler, dessen Deckengemälde in der Accademia delle Belle Arti in Florenz noch heute gezeigt werden. Antonios Vaters, Giuseppe, war ein hochgeschätzter Ornamentist und Landschafter. So ist es nicht zu verwundern, daß auch in Antonio sich schon früh die Liebe zur Kunst regte. Der Vater nahm den talentvollen Knaben mit nach Florenz und brachte ihn in der Zeichnungsschule der Akademie unter, um ihn möglichst rasch zu einem brauchbaren Riquadrator ausbilden zu lassen. Allein der junge Toni strebte nach Höherem und als ein kleines Selbstporträt, das er mit 13 Jahren anfertigte, bei seinen Lehrern Aufsehen erregte, gestattete der Vater, trotz des Widerspruchs des Großoheims, den Eintritt in die Künstlerklasse der Akademie. Mit Feuereifer gab sich Antonio den Studien hin und machte unter seinen Lehrern Pietro Benvenuti und Giuseppe Bezuoli so rapide Fortschritte, daß er schon mit 22 Jahren durch sein Bild »Johannes vor Herodes« — heute in der Galerie der Florentiner Akademie — den großen Staatspreis des Großherzogtums Toscana erhielt. Wenig später wurde ihm von dem Kollegium der Professoren der Akademie der Titel Professor erteilt, eine Ehrung, die um so höher einzuschätzen ist, als sie nur einer beschränkten Zahl von Künstlern verliehen wurde. In der folgenden Zeit wandte sich Ciseri hauptsächlich dem Porträtfach zu, in dem er rasch zu hohem Ruf gelangte. Ciseri hat im Laufe seines Lebens gegen 500 Porträts geschaffen, unter denen sich die Bildnisse der größten Berühmtheiten Italiens befinden. Viktor Emanuel I., Umberto, Cavour, Garibaldi, die Bildhauer Dupré, Santorelli, die Dichter Maffei und Prati, die Architekten Sarti, Tenturino und Poggi und viele andere. Ciseri betrachtete indessen das Porträtieren nur als eine

Vorstudie und unerläßliche Übung für die Historienmalerei; er pflegte zu sagen, daß der Historienmaler, dessen Aufgabe es sei, die menschlichen Leidenschaften und Seelenzustände zur Darstellung zu bringen, diesen im Menschen selbst nachgehen müsse und daß dazu das Porträtieren das geeignetste Mittel sei. Denn er betrachtete stets die Historienmalerei, besonders die Darstellung der biblischen Geschehnisse, als seine vornehmste Lebensaufgabe. Im Jahre 1863 vollendete er für die Kirche S. Felicita in Florenz das große Gemälde »Das Martyrium der Makkabäer«, das ihn mit einem Schlage zum berühmten Mann machte (Abb. nach S. 8). Der düster-großartige Vorwurf ist auf dem Bilde ergreifend dargestellt; die Komposition vollendet, die anatomischen Schwierigkeiten, welche die sechs Leichname der älteren und der zu Tode getroffene Körper des jüngsten der Brüder darboten, sind restlos bewältigt. Die in all dem Jammer glaubensstark zum Himmel emporblickende Mutter ist ein Meisterstück in der Darstellung der alles überwindenden Mutterliebe. Der Erfolg des Bildes war ein ungeheurer.

Zahllose Aufträge flossen dem Meister zu, unter denen auch die ehrenvolle Aufgabe war, ein Weihebild für die Wallfahrtskirche Madonna del Sasso zu malen. Der Stifter, Oberst Rusca, überließ dem Künstler die Wahl des Gegenstandes. Ciseri wählte das Motiv des »Zinsgroschen«. In einer meisterhaften Komposition gab er diesem bedeutsamen Vorgang eine durch innere Wahrheit überzeugend wirkende Verkörperung. Allein das Sujet wurde, als das Bild nach Locarno kam, nicht für passend in der ganz dem Andenken der Himmelskönigin geweihten Kirche befunden. So erwarb es denn Oberst Rusca, der die künstlerischen Eigenschaften des Bildes hoch einschätzte, für seinen Privatbesitz. In seinem Palazzo in Locarno, wo es den Ehrenplatz einnimmt, wird es dem Kunstfreund in liebenswürdigster Weise gerne gezeigt. Als Gegenstand für das Weihebild wurde nun die »Grablegung Christi« bestimmt. Ciseri machte sich unverzüglich ans Werk und schon 1871 konnte das Bild an seinem Bestimmungsort feierlich enthüllt werden.

Auch für die nähere Umgebung Locarnos



ANTONIO CISERI — ECCE HOMO

Nat. [illegible] in Rom Gem. [illegible] Phot. [illegible] Text S. [illegible]



ANTONIO CISERI HL. MARTIN

Kirche in Ronco. Phot. Büchi in Locarno — Text S. 14



ANTONIO CISERI — HL. EINSIEDLER ANTONIUS

Kirche in Rone. Phot. B. ... in ... carno. — Text S. 11

malte Ciseri mehrere Bilder. So befindet sich in der Kirche zu Magadino eine Pietà von ungewöhnlicher Schönheit (Abb. S. 9); in das heimatliche Gotteshaus zu Ronco stiftete er einen heil. Antonius (Abb. S. 13) und malte für dieselbe Kirche als Hauptaltartafel das Bild des heil. Martinus (Abb. S. 12) in vollem Bischofsornat, an dem besonders die Lichteffekte meisterhaft gelungen sind. Für die Kirche S. Salvatore in Jerusalem führte er in den achtziger Jahren eine größere Bilderserie aus: »Das Jesuskind erscheint dem heil. Antonius von Padua«; »Der Erlöser und seine Mutter erscheinen dem heil. Franziskus« und den »Ungläubigen Thomas«, ein durch tiefe Verinnerlichung und Lebenswahrheit besonders ausgezeichnetes Bild. Das große Lebenswerk Ciseris aber ist sein »Ecce homo« (Abb. S. 11). An diesem gewaltigen Gemälde arbeitete er, jede günstige Stunde ausnützend, über zehn Jahre. Erst wenige Tage vor seinem Tode hat er es vollendet. Das Bild stellt den Moment dar, wo Pilatus den leidenden Christus dem Volke zeigt. Die Handlung geht auf der offenen Estrade des römischen Palastes vor sich, von der aus man — in der Tiefe des Bildes — in eine ungezählte, aufgeregte Volksmenge hineinblickt. Christus steht in erhabener Ruhe da, den Blick still und gefaßt auf das Volk gerichtet, das seinen Tod begehrt, während Pilatus, sich über das Geländer der Estrade beugend, mit der Linken auf Christus zeigt und die Worte spricht: »Ich finde keine Schuld an ihm«. Eine prachtvolle Gestalt ist der römische Quästor, der, hinter dem Thronsessel stehend, mit gespannter Miene dem Vorgang folgt. Rechts in den Vordergrund hat der Künstler eine bedeutungsvolle Gruppe gestellt: Die Gattin des Landpflegers, die, nachdem sie diesem die warnenden Worte zugerufen hatte: »Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten«, sich trauernd abwendet; sie stützt sich auf ihre Dienerin, die von den Leiden des Herrn ebenfalls tief ergriffen erscheint. Beide römische Frauen sind schon von der göttlichen Lehre des Messias ergriffen und deuten so symbolisch die entstehende christliche Gemeinde an, die alle Völker umfassen wird. Der Künstler hatte sich in dem Bilde eine äußerst schwierige technische Aufgabe gestellt; denn da das volle Tageslicht aus dem Hintergrund auf die Szene fällt, so kehren die handelnden Personen, die meist in der Rückansicht gesehen werden, dem Beschauer die unbeleuchtete Seite zu. Trotzdem sind die Farben von leuchtender Klarheit und die Schatten von bewunderungswürdiger Durchsichtigkeit. Vortrefflich ist auch die tumultuarisch sich gebärdende Volksmenge durchgeführt; unter den Tausenden von dicht aneinandergedrängten Köpfen sind viele außerordentlich charakteristische Typen. Als das Bild nach dem am 6. März 1891 erfolgten Tode Ciseris öffentlich ausgestellt wurde, strömte das kunstsinnige Volk von Florenz in Scharen herbei, um es zu bewundern und die Direktion der Nationalgalerie beeilte sich, es zu erwerben, bevor es, wie zu befürchten stand, in das Ausland entführt würde.

Neben dem »Ecce homo« ist die »Grablegung Christi« in Madonna del Sasso wohl das größte Meisterwerk Ciseris. Und zweifellos sein populärstes. Denn von den vielen Tausenden, die alljährlich zu dem Kirchlein auf dem Felsen bei Locarno ihre Schritte lenken, kehrt wohl keiner zurück, ohne in Andacht versunken vor diesem Bilde und Bramantinos »Flucht nach Ägypten« gestanden zu sein und die Erinnerung daran im Herzen mitzunehmen. So dient auch hier, wie an vielen anderen heiligen Stätten, die christliche Kunst dazu, den Ruhm des Herrn zu erhöhen und den Glauben zu stärken.

DIE GLESCKERSCHE KREUZIGUNGS-GRUPPE

(Ein praktischer Beitrag zur Denkmalpflege)

Der Kaiserdom zu Bamberg hat im Verlauf der Jahrhunderte die mannigfachsten Stilveränderungen hinsichtlich seiner Inneneinrichtung erfahren. Eine ebenso umfassende, wie rücksichtslose Restauration wurde in den Jahren 1648 bis 1653 durchgeführt. Der Dreißigjährige Krieg hatte gerade über das »Kaiserliche Hochstift« unsägliches Elend gebracht. Doch kaum hatten die Glocken des Kaiserdoms (deren eine die Jahreszahl 1311 trägt) den Frieden in die Lande am Main und an der Regnitz hinausgeläutet, war der treubesorgte Fürstbischof Melchior Otto Voit von Salzburg (1642 bis 1653) vor allem darauf bedacht, seiner Kathedrale neuen Schmuck zu verleihen.

Die gotischen Formen galten damals für veraltet; die Renaissance war bereits in einigen Grabdenkmälern vertreten, jetzt kam der Barockstil allgemein zur Geltung. Wie der Dom nach dieser Restauration ausgesehen hat, zeigt uns ein Gemälde von Georg Arnold aus dem Jahre 1669, das sich im Besitze des Historischen Vereins befindet. Wände und

Pfeiler, die ehedem reichen polychromen Schmuck aufgewiesen hatten, wurden grauweiß übertüncht; die Glasgemälde durch gewöhnliches Fensterglas ersetzt; die Flügelaltäre mußten achtzehn hochgiebeligen Altarbauten Platz machen.

Der großartigste und anspruchsvollste Altarbau erhob sich vor und auf dem St. Georgenchor. Seinen Hauptschmuck machte eine kolossale Kreuzigungsgruppe aus, die der Frankfurter Künstler Justus Glescker (Gleszckher) gefertigt hatte. (Christus ist 220 cm, Maria und Johannes je 200 cm, die kniende Magdalena 145 cm hoch). Für diese vier Holzskulpturen und eine weitere geschnitzte Statue des Auferstandenen erhielt der genannte Künstler ein Honorar von 800 Reichstalern — für jene Zeit eine ganz respektable Zahlung.

Nur eineinhalb Jahrhundert verblieb das imposante Altarwerk im Dom. Schon 1814 hat Dompfarrer Betz aus eigenen Mitteln den sogenannten »Pfarraltar« teilweise umgebaut, aber die Kreuzigungsgruppe selber noch belassen. Bei der bald darauf stattgefundenen großen Domrestauration vom Jahre 1828 bis 1844 wurde von dem königlichen Kunstmäzen Ludwig I. die Parole ausgegeben: »daß der große verunstaltende Altar hinwegkomme«. Leider herrschte ein Unstern über jene so gut gemeinte Restauration: puritanischer Stilfanatismus hat damals alles entfernt, was dem »reinen Stil« zu widersprechen schien. Die vorhandenen Kunstdenkmale wurden vielfach verschleudert. Die Kreuzigungsgruppe wurde nebst vier überlebensgroßen geschnitzten Engelfiguren an Zeichenlehrer von Reider um ganze 16 fl. 20 kr. verkauft. Späterhin erwarb sie der als Original bekannte Bamberger Sammler, Schreinermeister Matthaeus Dennefeld, aus dessen Nachlaß sie in den Besitz des Kaufmanns Otto Dros übergingen. Dieser hat sein ganzes Vermögen daran gewendet, Altertümer und Kunstgegenstände aller Art zu sammeln, wobei ihm leider das Glück nicht hold war. Seine bedeutende Sammlung war jahrelang in München ausgestellt, wurde dann in der Kaiserpfalz zu Forchheim untergebracht und kam endlich im Februar 1912 in der Galerie Helbing in München zur öffentlichen Auktion.



KREUZIGUNGSGRUPPE VON GLESCKER
Dom zu Bamberg. *Text S. 15–16*

Damals veröffentlichte P. Ansgar Pöllmann im »Bayerischen Kurier« (Nr. 46 vom 15. Februar 1912) einen Aufsatz »Vom Ende einer bayerischen Kunstsammlung«, worin er von unserer Kreuzigungsgruppe sagt: »Diese vom Geiste michelangelosker Monumentalität getragenen Skulpturen mit ihrer für die Entstehungszeit kaum verständlichen Tiefe und seelischen Innerlichkeit sind für den Dom zu Bamberg gefertigt worden. Es wäre nun sehr zu begrüßen, wenn wenigstens die vier Figuren des Kalvarienbergs wieder an ihre Heimstätte zurückgelangten.

Schon im Jahre 1910 hatte indessen das Metropolitankapitel Verhandlungen mit dem

K. Kultusministerium wie mit dem Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns eingeleitet, um diese Kreuzigungsgruppe wieder für den Dom zurückzuerwerben. Und dies ist auch gelungen. Bei der vorerwähnten Auktion wurde die Gruppe nebst den vier Engeln um den ungemein billigen Preis von 8910 Mk. erworben.

Das Hauptverdienst hiebei gebührt dem damaligen Staatsminister Dr. von Wehner. Persönlich hatte er vom Peterschor des Domes, wo nunmehr die Aufstellung geplant ist, Augenschein genommen und aus ihm persönlich zur Verfügung stehenden Mitteln einen Zuschuß von 5000 Mk. gewährt. Der Restbetrag wurde von seinem Nachfolger, Staatsminister Dr. von Knilling, auf die budgetmäßige Position »zur Erhaltung kirchlicher und andrer Kunst- und Geschichtsdenkmale des Landes« übernommen, nachdem das Generalkonservatorium sich hiefür gutachtlich ausgesprochen hatte. Minister Dr. von Wehner wurde bei seinem Entschluß nicht allein von rein künstlerischen Motiven, sondern auch von privaten Rücksichten geleitet. Ich begehe wohl keine Indiskretion, wenn ich die eignen Worte des speziell um die kirchliche Kunst hochverdienten Staatsmannes zitiere: »Er sei nach seinem Geburtsort (Schillingsfürst) Bamberger Diözesan und stehe deshalb zum hohen und hehren Dom in Bamberg in einer gewissen persönlichen Beziehung. Aus diesem Grunde, dann in Hinblick auf das bis in die Knabenzeit zurückreichende freundschaftliche Verhältnis, in dem er zum Hochwürdigsten Herrn Oberhirten (von Abert) stehe und in dankbarer Erinnerung an die großen Verdienste, die sich Herr Domdechant Dr. Schädler als langjähriger Kultusreferent um das Ressort des Kultusministeriums erworben habe, sei es ihm eine besondere Freude gewesen, die Rückerwerbung der Kreuzigungsgruppe für den Dom in Bamberg noch vor seinem Rücktritt in die Wege leiten und eine seiner persönlichen Verfügung unterliegende Summe zur Deckung der größeren Hälfte des Erwerbspreises bestimmen zu können.«

Die Kreuzigungsgruppe hatte noch im Verlauf des heurigen Jahres auf dem Peterschor (Westchor) zur Aufstellung gelangen sollen. Das prächtige, aus dem 14. Jahrhundert stammende Chorgestühl ist im Jahre 1912 von der dicken Farbschicht und dem verunstaltenden Bronzeüberzug gereinigt worden und zeigt nun wieder den ursprünglichen Holzton. Wenn nun die Kreuzigungsgruppe auf dem dermaligen ganz schmucklosen Choraltar sich erheben wird, so paßt sie sich nicht nur dem Chorgestühl an, sondern gereicht auch dem ganzen Dom, der ohnedies so kahl und kalt erscheint, zur besonderen Zierde.

Bamberg — Dr. Senger, Weihbischof.

DIE DEUTSCHE WERKBUND-AUSSTELLUNG KÖLN 1914[1])

Von DR. ANDR. HUPPERTZ-Köln

Den Besuchern der Ausstellung, nicht nur den auswärtigen, auch den einheimischen, bietet sich zunächst eine Überraschung, welche die wenigsten erwartet, manche wohl nur geahnt haben, das ist der ausgesucht herrliche Platz, auf dem die Bauten der Werkbundausstellung sich erheben, eine Überraschung deshalb, weil das Ausstellungsgelände einen Blick auf die Stadt Köln gewährt, der sich dem bisher allbekannten vom Deutzer Ufer über die Schiffbrücke hin wohl an die Seite stellen kann. Auf der Deutzer Rheinseite, gleich an die neue Hohenzollernbrücke anschließend, zieht sich die Ausstellung fast zwei Kilometer lang rheinabwärts dahin auf einem schmalen Uferstreifen, der bis kurz vor Beginn der Ausstellung teils Eisenbahnzwecken diente, teils zu den in der letzten Zeit geschleiften Befestigungsanlagen aus den achtziger Jahren gehörte, so daß dieses Gelände dem Publikum nicht zugänglich war. Über den majestätisch dahinziehenden Rhein, der hier noch nicht von einer hartwirkenden Kaimauer gefesselt wird, blickt man nun auf eine bisher ungewohnte, prachtvolle Stadtsilhouette, während zwischen den rheinauf und -ab ziehenden Dampfern und Schleppzügen hin und her flinke Schiffe an mehreren Stellen den Trajektverkehr zur Ausstellung besorgen.

Neben seinen Vorzügen bot aber das Ausstellungsgelände auch Schwierigkeiten. Abgesehen davon, daß man wegen des unbewehrten Ufers mit Hochwassergefahr rechnen mußte, lag die Hauptschwierigkeit in der schmalen, langgestreckten Form, welche den Aufteilungsplan vor eine ganz besondere Aufgabe stellte, wenn man nicht die Ausstellungsgebäude bequem in einer langen und schließlich langweiligen Gasse aneinanderreihen wollte. Damit hätte man aber eine Aufgabe von hervorragendem Werte umgangen. Denn es sollte die Aufteilung des nun einmal gegebenen Ge-

[1]) Betr. der Ziele des Deutschen Werkbundes und der Ausstellung sei auf die beiden Artikel im vorigen Jahrgang, Heft 11, Beilage S. 49 und Heft 12, Beilage S. 53 verwiesen.



FRANZ HOSER (MÜNCHEN) SPES NOSTRA SALVE!

Relief. Jahresausstellung im Glaspalast München 1914





THEODOR FISCHER — DIE HAUPTHALLE

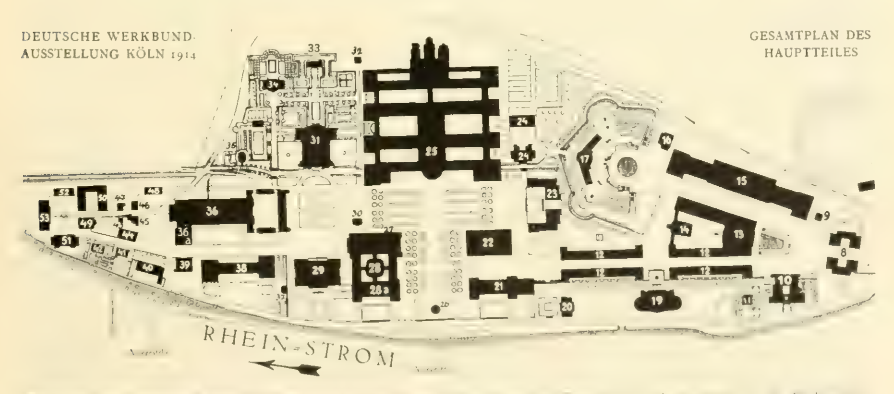
Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914. — Grundriß auf untenstehendem Plan Nr. 25. Links das Festhaus, rechts das österreichische Haus. — Text S. 18 und 27—28

ländes auch derart gelöst werden, daß sie praktisch und schön modernen städtebaulichen Prinzipien genügte. Das ist, vor allem dank den Bemühungen des Beigeordneten Carl Rehorst (Köln), soweit es irgend möglich war, vortrefflich erreicht worden.

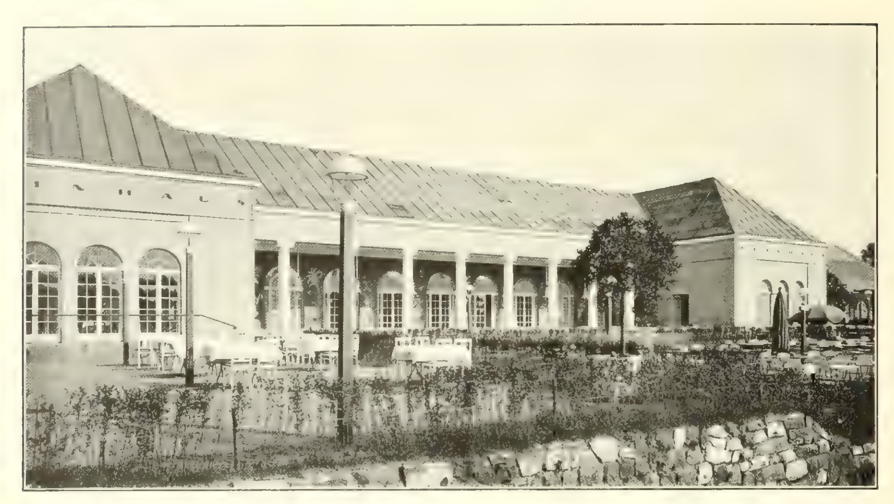
Nicht ohne weiteres wird man das zugeben, wenn man die Ausstellung von der Hauptzugangsseite, von der Rheinbrücke her betritt. Aber diese Straße, die an einer Reihe von kleineren und nebensächlichen, teilweise Reklamebauten vorüberführt, gehört ebensowenig in den vorwiegend in Betracht kommenden Aufteilungsplan wie ein rechts von ihr und abseits von der eigentlichen Ausstellung liegender Vergnügungspark, der aus finanziellen Gründen geschaffen wurde und nicht mit »Werkbundprinzipien« gemessen sein will, desgleichen wohl die anschließenden Eingangs-, Kassen- und Garderobebauten.

Die Architektur, auf die es ankommt, beginnt erst mit der ursprünglich als repräsentativer Portalbau (Abb. S. 20) mit rechts und links angefügten Verwaltungsräumen gedachten Durchgangshalle von Baurat Carl Moritz (Köln). Aber durch jene Konzession leidet der erste, große Eindruck, den eine so prätentiös auftretende Ausstellung mit ihrer Haupteingangsseite auf den Besucher machen sollte. Besser ist der Eindruck, den man erhält, wenn man vom Fährboot an der mittleren der drei Landestellen den großen Hauptplatz der Ausstellung betritt. Hat man sich um einen den freien Blick vom Ufer her störenden Musikpavillon herumbewegt, so erreicht man auf einigen Stufen den Platz, der links vom Wein-

DEUTSCHE WERKBUND-AUSSTELLUNG KÖLN 1914 — GESAMTPLAN DES HAUPTTEILES



Grundrisse (von rechts nach links): 8 Verwaltungsgebäude — 10 Kaiser Haus mit Garten — 12 [illegible] — 13 [illegible] — 15 Verkehrshalle — 17 Teehaus — 19 [illegible] — 20 Gelbes Haus — 21 [illegible] — 22 [illegible] — 23 Sächsisches Haus — 25 Haupthalle — 27 [illegible] — 28a [illegible] — 29 [illegible] — 31 [illegible] — 36 Fabrik — [illegible] — [illegible]



BRUNO PAUL DAS WEINRESTAURANT

Plan S. 17 Nr. 28a. — Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914 — Text S. 17 und 26

haus (Abb. S. 18 oben), rechts von der Bierhalle (Abb. S. 19 oben), beide von Professor Bruno Paul, weiterhin von der Festhalle (Abb. S. 18 unten) von Prof. Peter Behrens (Berlin) bezw. dem Österreichischen Hause (Abb. S. 19 unten) von Prof. Josef Hoffmann (Wien) begrenzt wird und seinen rückwärtigen Abschluß durch die langgestreckte Front der Hauptausstellungshalle (Abb. S. 17) von Professor Theodor Fischer (München) erhält.

Von dem Moritzschen Portalbau gehen, entsprechend dem hier sich wenig erbreiternden Gelände, in spitzem Winkel, in den sich die



[illegible] DIE FESTHALLE

Plan Nr. 27 — Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914. — Text S. 17 und 26



BRUNO PAUL — DAS BIERRESTAURANT

Plan S. 17, Nr. 21. — Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914 — Text S. 17 und 26.

Farbenschau (Abb. S. 27) von Geh. Rat Dr. Hermann Muthesius schiebt, zwei Straßen aus, die eine parallel zum Rheine zum Hauptplatz, die Ladenstraße (Abb. S. 21) von Prof. Oswin Hempel (Dresden), die andere einwärts bis zu einer erhaltenen Bastion der geschleiften Festungsanlage, auf welcher Prof. Wilhelm Kreis (Düsseldorf) vor einer Wand hochragender Pappeln sein Teehaus (Abb. S. 22 oben) errichtete. Die Baumreihe verdeckt die Rückseite des Hauses Sachsen (Abb. S. 22 unten) der Professoren Lossow und Kühne (Dresden), welches eine Erweiterung des Hauptplatzes zwischen dem südlichen Flügel der Haupthalle und dem Österreichischen Hause abschließt. Gegenüber gelangen wir zwischen der Festhalle und dem nördlichen Flügel der Haupthalle hindurch zu einem weiteren Platz, der zum Rheine hin abgeschlossen wird durch das Haus der Frau von Frau Knüppelholz-Roeser (Berlin), gegenüber durch das Theater (Abb. S. 24 oben) von Prof. Henry van de Velde, ferner durch die Rückseite der Festhalle



JOSEF HOFFMANN — DAS ÖSTERREICHISCHE HAUS

Plan Nr. 22. — Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914. — Text S. 18 und 27



KARL MORITZ — VERWALTUNGSGEBAUDE MIT REPRÄSENTATIONSHOF

Plan Nr. 8. — Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914. — Text S. 17 und unten

und nördlich durch das Bureaugebäude, die Front des Fabrikgebäudes von Walter Gropius (Berlin). Von diesem Platz aus führt eine Straße, vorbei an dem Fabrikgebäude, das als Maschinenhalle dient, und an dem gegenüber an der Uferseite langhingestreckten Hause Bremen-Oldenburg der Architekten Abbehusen und Blendermann (Bremen) zum Neuen niederrheinischen Dorfe (Abb. S. 23 oben), dessen Bauten nach einem Gesamtplane von Prof. Georg Metzendorf (Essen) von verschiedenen, besonders Kölner Architekten entworfen wurden.

Ehe wir zur Betrachtung der einzelnen Bauten gehen, ist noch zu sagen, was die Architektur der Werkbundausstellung nicht will und was sie soll. Diese Bauten, mit wenigen Ausnahmen, wollen und dürfen nicht Vorbilder für die Architektur überhaupt sein, da sie nichts anderes sind als provisorische Bauten zu einem bestimmten, vorübergehenden Zwecke. Wenn sie diese Forderung in Material und Aufbau künstlerisch befriedigen, so haben sie ihre nächste Aufgabe erfüllt. Aber darum darf man den Wert des Geleisteten nicht geringer anschlagen. Denn eine Künstlerschaft, welche hier der Zweckmäßigkeit und Wahrheit dient, unter Verzicht auf Bluffs und unmotivierte Extravaganzen, dabei bescheiden einem Gesamtplan, der städtebaulichen Forderung durch gegenseitige Anpassung sich unterwirft, liefert den Beweis, daß sie auch anders gestalteten Forderungen unserer Zeit gerecht wird. Auch jene Aufgabe dürfen wir im großen und ganzen als erfüllt betrachten und hervorragende Einzelleistungen neben einigen weniger befriedigenden konstatieren.

Trutzig tritt am Haupteingang das Moritzsche Monumentaltor uns entgegen, als handele es sich um den Eintritt in eine wehrhafte Burg. Wenn wir auch sonst die verständnisvolle Verwertung historischer Motive und die Anknüpfung an die Vergangenheit nicht verwerfen, in diesem Falle können wir uns schwer mit dem archaisch-orientalisch redenden Mittelbau, mit seiner ganzen Form wie auch mit manchen Einzelheiten befreunden. Wird auch seine unmotivierte Trutzigkeit einerseits durch die leichter gehaltenen Seitengebäude abgeschwächt, so entsteht hier anderseits doch ein Gegensatz, der die Wirkung eines einheitlichen, zusammenklingenden Ganzen nicht aufkommen läßt. — Wer in der Zeit des Futurismus noch klassisch gezeichnete Figuren liebt, wird an dem von Robert Seuffert (Köln) gemalten, an die griechische schwarzrote Vasenmalerei erinnernden Fries des Binnenhofes Gefallen finden.

Durch diesen Hof betreten wir erst die eigentliche Ausstellung des Werkbundes. Hinter einem blumenumkränzten Wasserbecken erhebt sich in der Gabelung der beiden schon erwähnten Straßen das Gebäude der Farbenschau von Hermann Muthesius, wohl das Feinste und Vornehmste der ganzen Architektur (Abb. S. 27). Es zeigt, wie ausgezeichnet der Künstler sich an klassischer Architektur und



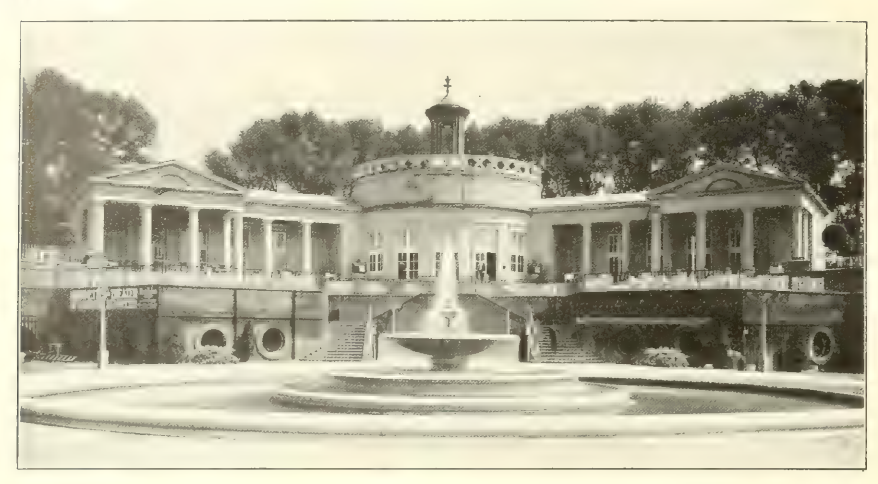
OSWIN HEMPEL — DIE LADENSTRASSE

Plan Nr. 12. — Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914 — Text S. 10 und 24

Schönheit gebildet hat. Das Resultat ist eine durchaus selbständige Kraft der Erfindung verbunden mit hervorragendem Geschmack. Organisch und klar, einfach und doch schön wächst sein Bau von den Seitenflügeln hinauf zu der bescheidenen, aber reizvollen Kuppel. Vom Geschmack des Künstlers für die Einzelform und Dekoration zeugt das Innere der Eingangshalle. In diesem Gebäude hat Museumsdirektor Deneken (Krefeld) versucht, die Farbe, wie sie in der Natur erscheint, wie sie in der Technik verarbeitet wird, und wie sie in Kunst und Leben zur Geltung kommt, zur Anschauung zu bringen. Demgemäß zeigen uns die ersten Räume die Natur als beste Lehrmeisterin des Farbensinnes an ausgezeichneten Zusammenstellungen aus dem Mineralreich (Gesteine, Marmorarten, Halbedelsteine), dem Pflanzen- und Tierreich (Vögel und Schmetterlinge), die folgenden Räume machen mit den Leistungen der modernen Farbenchemie zur Erzielung unveränderlicher Mal- und Färbemittel bekannt, und schließlich wird uns die praktische und ästhetische Verwertung der Farbe auf einigen Gebieten vorgeführt: in einer Sammlung von Entwürfen für Flächenverzierung, in Glasmalereien, Teppichen, in Proben moderner Frauenkleidung und modernen Schmucks. Der Wert dieser Farbenschau ist einleuchtend.

Das Kölner Haus von Ludwig Paffendorf (Köln), am Vorplatz der Farbenschau links zum Rheine hin inmitten reizender gärtnerischer Anlagen gelegen, mag losgetrennt von der übrigen Architektur gefälliger wirken; der Gegensatz zum Portalbau wie zur Farbenschau ist zu groß (Abb. S. 25). Auch in seinen Maßverhältnissen kontrastiert es gegen die übrigen Bauten. In beabsichtigter Erinnerung an historische Kölner Bauformen mit romantischem Einschlag errichtet, enthält es hinter der Eingangshalle, die sich nach beiden Seiten erweitert, einen größeren und einen kleineren Säulenhof, um welche sich mehrere Räume für Einzelausstellungen gruppieren. Das Innere soll einen Überblick geben über die gegenwärtigen Bestrebungen in Köln auf allen Gebieten der Kunst und des Kunstgewerbes. Ein Ringen zwischen einer ruhig und vorsichtig fortschreitenden Bewegung — Minderwertiges fehlt allerdings auch hier nicht — und dem modernsten »Fortschritt« mit teilweise zügellosesten Leistungen macht sich bemerkbar. Hoffentlich hat der gegenwärtige Krieg auch auf dem Gebiete der Kunst eine allgemeinere Besonnenheit gegenüber französischen Einflüssen im Gefolge, damit nicht gerade Köln mit seiner ruhmreichen künstlerischen Vergangenheit der tollsten Moderne, die hier in den letzten Jahren eine vorzügliche Pflegestätte gefunden, ein Feld zum Austoben biete.

An der Straße, die rechts an der Farbenschau vorbeiführt, liegt dieser gegenüber die Verkehrshalle von Prof. Hugo Eberhardt (Offenbach), bestehend aus Mittelbau und Seitenflügeln (Abb. S. 26). Letztere lassen



WILHELM KREIS — DAS TEEHAUS AUF DER BASTION

Plan Nr. 17 Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914 — Text S. 19 und unten

wegen ihrer äußeren Aufteilung auf je zwei Geschosse anstatt auf einheitliche, große Hallen schließen. Besser ist die mittlere Halle; aber ihr Eingang, obschon originell, erscheint uns mit ihren geduckten, beängstigend wirkenden Durchlässen gesucht. Die schweren Formen der Gebäude entsprechen ihrer Bestimmung: im Inneren sind moderne Fahrzeuge aller Art aus der Metallindustrie ausgestellt, die neuesten Leistungen in Lokomotiven, Eisenbahn- und Straßenbahnwagen, Schiffsmodelle, Automobile, Fahrräder und Flugzeuge, manche mit einem raffinierten Luxus der Ausstattung.

In der Achse der Straße liegt abschließend das T e e h a u s von Wilhelm Kreis, im Grundriß der Bastion folgend, die es trägt, ein runder Mittelbau mit schräg anstoßenden Flügeln, an



WILHELM LOSSOW UND MAX HANS KÜHNE — DAS SÄCHSISCHE HAUS

Plan Nr. 23 Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914 — Text S. 19 und 20



NIEDERRHEINISCHES DORF. BLICK AUF DIE KIRCHE

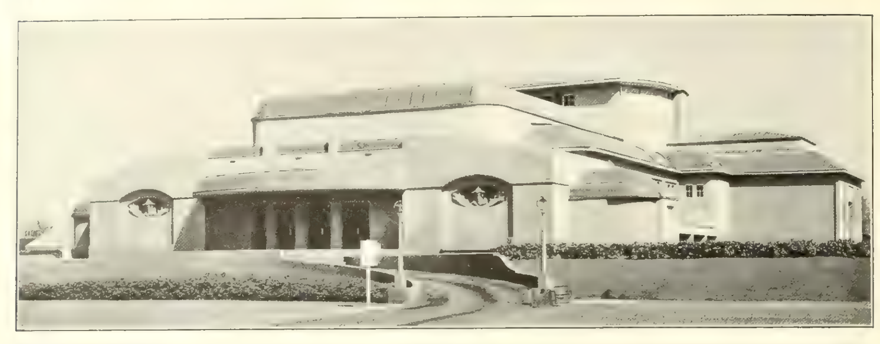
Plan Nr. 40—53. — Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914. — Text S. 20

deren Enden kleine Tempelfronten vorspringen (Abb. S. 22). Macht dieser Bau fürs erste einen sehr gefälligen Eindruck, zu welchem Lage und Umgebung erheblich beitragen, so wird unsere Bewunderung bei näherer Betrachtung etwas eingeschränkt; denn auch hier scheinen uns Mittel- und Seitenbauten stilistisch nicht recht zusammen zu passen und die organische Verbindung nicht sehr glücklich gelöst zu sein, während die äußere Erscheinung für unser heutiges Empfinden nicht leicht auf die Bestimmung des Gebäudes zu einem Teehause schließen läßt. Wir leben nicht mehr in der Zeit Schinkels, in der die ernsten klassi-



BLICK AUF DAS TEEHAUS VON W. KREIS. RECHTS DIE VERKEHRSHALLE VON HUGO EBERHARDT

Plan Nr. 15 und 17. — Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914.

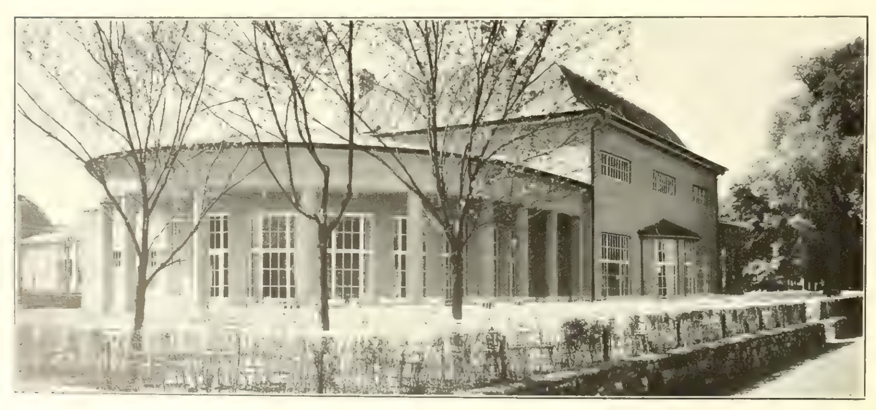


HENRY VAN DE VELDE — GESAMTANSICHT DES THEATERS

Plan. Nr. 31. — Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914. — Text S. 30.

schen Formen so ziemlich für Bauten der verschiedensten Zwecke herhalten mußten. Im übrigen erweist sich Kreis auch hier wieder, besonders im Inneren, als Beherrscher einer dekorativen Kunst, die er zur höchsten Prachtentfaltung in der Auswahl des Materials wie der Formen zu steigern weiß, freilich nicht ohne starken Hang zum Eklektizismus und zu der naheliegenden, die Einheit störenden Stilmischung. Das Teehaus, massiv gebaut, ist das einzige Gebäude der Ausstellung, welches erhalten bleibt. Es wird immerhin eine Zierde der späteren Parkanlagen bilden und dauernd den herrlichen Blick auf die Stadt Köln gewähren, der die hochgelegene Terrasse zugewandt ist.

Die L a d e n s t r a ß e erinnert an die Lauben, die wir z. B. aus Münster und Straßburg kennen, und an die Geschäftskolonnaden mancher Badeorte (Abb. S. 21). Sie schließt sich gleich an den linken Flügel der Farbenschau an; dadurch gibt deren Architektur derjenigen der Ladenstraße die Hauptrichtlinien und wiederholt sich achtmal in deren Eckbauten. Die Ladenstraße bezweckt die Weiterführung der schon eifrig begonnenen Bestrebungen einer geschmackvolleren Einrichtung und Dekoration unserer Kaufläden und ihrer Schaufenster. In einigen der Läden ist das Gewollte recht gut erreicht, manche aber können nichts weniger denn als Beispiel dienen. Wenn man freilich bedenkt, daß für jeden dieser Läden mit je einem großen Schaufenster anfangs M. 6000 Miete gefordert wurden, so begreift man, daß beim Abschluß des ersten Ausstellungskataloges erst fünfzehn von den achtundvierzig Läden ver-



[illegible] UND HERMANN HAAS — DAS HAUPTCAFE

[illegible] Nr. 19 — Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914. — Text S. 25.



GEORG PAFFENDORF DAS KÖLNER HAUS
Plan Nr. 10. — Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914 — Text S. 21

mietet waren, so daß man schließlich froh sein mußte, noch nach der Eröffnung die Füllung der gähnenden Lücken nach Herabschraubung der finanziellen wie ästhetischen Forderungen zu erreichen.

Die lange Zeile von zweimal vierundzwanzig Läden findet in der Mitte die notwendige Unterbrechung durch eine Querstraße, die rechts zu dem Vorplatze des Teehauses führt, links zu dem am Rheinufer inmitten reizender Anlagen gelegenen hübschen Hauptcafé (Abb. S. 24 unten) von Prof. Adalbert Niemeyer und Hermann Haas (München).

Nach dem Durchschreiten der wohl etwas zu strengen, monumentalen, durch ihre Gleichmäßigkeit und Länge leicht ermüdenden Ladenstraße gelangen wir schließlich zwischen der Bierhalle links und dem Österreichischen Hause zur Rechten zum Hauptplatz. Der Säulengang, der die beiden Bauten verbindet, um die notwendige Geschlossenheit des Platzes an dieser Seite zu wahren, konnte seine Aufgabe beim Anschluß an das Österreichische Haus nicht so glücklich erfüllen wie die gegenüberliegende Verbindung zwischen dem Weinhause und der Festhalle, da bei dem verschiedenen Charakter jener beiden Gebäude die Vermittlung schwierig war.

Wie beim Heraustreten aus dem Haupteingange gegenüber der Farbenschau, so offenbart sich auch dem über den Hauptplatz gleitenden Blick, was die Ausstellung mit ihrer Architektur will, nämlich eine gewisse Bescheidenheit, entsprechend dem vorübergehenden Zwecke der Bauten, die aufeinander Rücksicht nehmen, aber dennoch im einzelnen die Eigenart des Architekten zeigen sollen, im Gegensatze zu der bei früheren Ausstellungsbauten meist auftretenden scheinhaften Protzigkeit und gegenseitigen Rücksichtslosigkeit. Von einer einheitlichen, geschlossenen Platzanlage hätte da überhaupt keine Rede sein können. Immerhin zeigen sich auch in den Bauten des Hauptplatzes die Eigenarten der einzelnen Künstler so verschieden und ausgeprägt, daß man zu der Überzeugung kommt, daß ein neuer, allgemeiner Baustil mit typischen Merkmalen, welche die Stile der Vergangenheit klar voneinander scheiden, noch recht weit entfernt ist, und dieser Eindruck verstärkt sich, wenn man die gesamten Bauten der Ausstellung in Betracht zieht. Die meisten wecken

irgendwelche Erinnerungen an historische Stile, wenige stellen uns vor ganz Neues. Jene versuchen offenbar eine Weiterentwicklung einer historischen Stilart mit Hilfe der neuen technischen Möglichkeiten, diese, wie Hoffmann mit dem Österreichischen Hause, van de Velde mit dem Theater oder Gropius mit dem Fabrikgebäude, entwickeln rein auf dem Fundamente der neuen Techniken und streng im Hinblick auf den praktischen Zweck, ohne irgendeinen Blick in die Vergangenheit, ihre Bauten, wobei das Dekorative, welches eine Architektur erst eigentlich populär macht, arg kurz kommt. Doch ist man hier und da unterwegs zu der Erkenntnis gekommen, daß ein gewisses Maß von schmückenden Zutaten, sei es durch Plastiken oder durch die Farbe, nicht gar so unwesentlich für die ästhetische Erscheinung und Wirkung eines Gebäudes sei und ihre gänzliche Außerachtlassung auch auf ein verständiges Auge leicht nüchtern wirkt.

An der ursprünglich geplanten Ausführung des Platzes war Bruno Paul mehr als jetzt beteiligt. Seine beiden am Ufer liegenden Bauten, Bierhalle und Weinhaus (Abb. S. 18 und 19), waren ebenfalls durch einen den ganzen Platz hier schließenden Säulengang, gleich den schon besprochenen, verbunden. Dieser Gang ist, vielleicht zugunsten eines freieren Blickes auf Köln, aber nicht zum Vorteil des Platzes selbst, gestrichen worden. An seine Stelle ist ein polygoner Musikpavillon getreten. Wenn man eine Kleinigkeit an den Bauten Bruno Pauls bemängeln wollte, so sind es seine Säulenkapitelle. Sie vermeiden, um originell zu sein, historische Formen, sind aber wegen des Fehlens eines Überganges vom Kapitell zur Säule nicht gerade glücklich erfunden. Das Kapitell dürfte überhaupt klassische Lösungen gefunden haben, die ästhetisch nicht mehr zu überbieten sind.

In der eindrucksvollen Festhalle (Abb. S. 18) mit ihren vornehmen Abmessungen huldigt Peter Behrens einem gewissen Klassizismus. Die Eckbauten mögen architektonisch gut sein; aber die Sichtbarmachung der Treppen durch die hohen Schlitze wird zur »Wahrheit« gewiß nicht gefordert. An Stelle der Plastiken der Front — das Modell der Bronzegruppe auf der nunmehr zerstörten deutschen Botschaft in St. Petersburg und seitlich Reliefs mit tanzenden Grazien — verlangt die wohltuende Ruhe und Flächigkeit der Architektur anderen Schmuck. Das Innere ist gleich dem Äußern dekorativ recht einfach gehalten, wie wir es bei Behrens gewöhnt sind.



[illegible] EBERHARDT — EINGANG ZUR VERKEHRSHALLE

[illegible] Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914. — Text S. 21



HERMANN MUTHESIUS DIE FARBENSCHAU

Plan Nr. 13. — Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914. — Text S. 18 und 20

Ihren praktischen Zweck erfüllt die Halle recht gut.

Was Behrens anstrebt, ein zweckentsprechendes Gerüst, geschlossen durch wandbildende Füllungen in fast elementaren Formen, das will auch Hoffmann im Österreichischen Hause (Abb. S. 19). Während aber ersterer alles in leichten Formen gibt, wie es für das kurze Dasein genügt und das Material technisch zuläßt, erscheint der Bau Hoffmanns fast zu wuchtig und monumental: die starken Träger, die durch Kehlung einigermaßen erleichtert, aber auch, ähnlich wie ein Arm durch die angezogenen Sehnen, gekräftigt erscheinen, dann das dreifach abgestufte Gebälk und das hochsteigende mittlere Dach. Die Kannelierung und die Abstufung besorgen mit den Schriftfüllungen gleichzeitig die Belebung des Baues; ohne sie, die nicht naturnotwendig sind, wäre die Wirkung nüchtern. Ob wirklich in diesem von der Kritik am meisten mit Enthusiasmus begrüßten Bau so starke Elemente für die Zukunft enthalten sind? Besteht die höchste Leistung darin, daß, wie hervorgehoben wird, ohne jede antikisierende Form, ohne Säulen und ohne Rundbogen, ohne auch nur tüncherische Verkleidung des Materials eine monumentale Wirkung erreicht ist? Wie weit man geht, zeigt die Anerkennung, daß die ganze Gliederung des inneren Hofes von Oskar Strnad und eine lebhafte Schmuckwirkung durch geistreiche Verwendung des allereinfachsten Materials, mit Backstein und Mörtel, sowie mit gewöhnlichen Dachtüllen als Wasserführungen bei dem Wandbrunnen erreicht sei. Den hohen Vorzügen dieses Baues können wir uns nicht verschließen, wollen aber durch die Rückkehr auf allereinfachste Anfangsformen und in der Bewunderung des Ganzen nicht zu weit gehen. Eine einfache, ausgezeichnete Grundrißgestaltung macht in praktischer Hinsicht das Haus zu einem der besten Ausstellungsbauten. Um den Hof und einen dahinter liegenden Hauptraum schließen sich klar größere und kleinere Räume, welche der Besucher ohne vieles Hin- und Herlaufen und Suchen nacheinander durchwandern kann, um die Ausstellungen des Österreichischen und des Böhmischen Werkbundes zu betrachten, vieles mit Wohlgefallen, manches mit Befremden.

Von einem mühelosen Durchwandern kann für die Haupthalle nicht die Rede sein. Ein großer Mittelraum hinter dem Haupteingang, dahinter eine Reihe von größeren und kleineren Räumen, parallel dazu hinter den Seiteneingängen wiederum zwei lange Züge von Ausstellungsräumen, diese drei Hauptzüge untereinander verbunden durch querliegende Gänge mit Kojen zu beiden Seiten und Höfen,

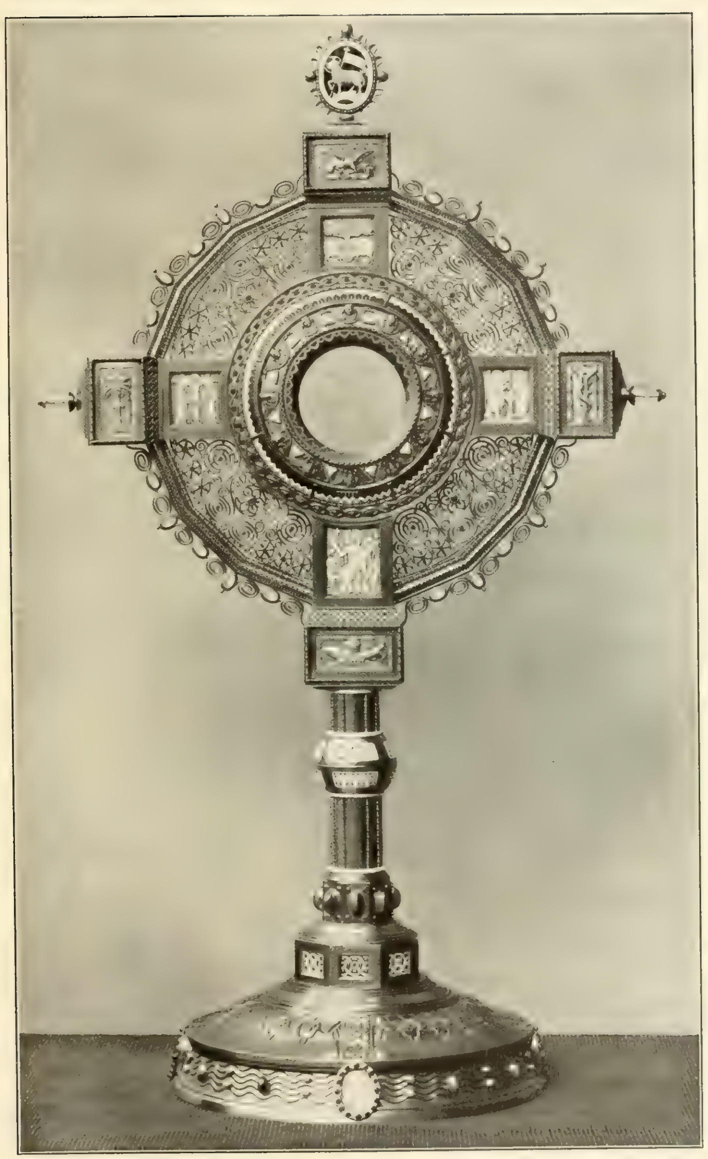


JOH. VORFELD (KEVELAER) ALTARKREUZ
Messing vergoldet mit Elfenbeineinlagen — Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914

endlich am äußersten Ende die Räume der drei Konfessionen, ein evangelischer Kirchenraum, ein katholischer in der Mitte und eine Synagoge, mit Ausstellungen religiöser Kunst. Das liest sich einfacher, als es in der Wirklichkeit ist. Für die meisten Besucher bleibt die Haupthalle mit ihren fast 250 Räumen und Ständen ein wahres Labyrinth, in welchem sie schwerlich allein, selbst an Hand eines dem Kataloge beigegebenen Planes, sich zurechtfinden, so daß gewiß manche davongehen, denen vieles entgangen ist.

Sieht man vor sich die einfach und klar gegliederte Fassade, so rät man wahrhaftig nicht, was alles und wie es dahinter steckt, und daß das Sichzurechtfinden in all den Räumen und Gängen eine Aufgabe für sich sei. Mithin ist die Fassade nicht viel mehr als eine architektonisch allerdings ganz gefällig sich präsentierende Kulisse. Von einer auf Pfeilern ruhenden, halboffenen, zehneckigen Kuppelhalle führen Arkadengänge nach den Seiten zu zwei Paar Flügelbauten, die über Dreiecksgiebeln mit Satteldächern gedeckt sind. Durch Verwendung des Dreiecks, des Vierecks und des Rundbogens sowie durch Abwechslung von Licht- und Schattenpartien wird eine malerische Wirkung erzielt. Verstärkt wird diese noch durch blaugraue Majolikareliefs über den Pfeilern und durch die berüchtigten, unter Leitung von Prof. Adolf Hölzel (Stuttgart) von Schülern gemalten Fresken in den Arkadengängen. Ihren Zweck, teppichartig jene Wirkung durch leuchtende orange und rote Töne neben Schwarz und Grau zu erhöhen, erfüllen diese Bilder freilich; aber — die Art der Darstellung biblischer, legendärer und allegorischer Stoffe, die uns als eine Offenbarung, als der Ausgangspunkt einer neuen Monumentalmalerei vorgeführt wird! Diese Spalten sind wirklich zu schade, um eine Beschreibung der Fresken aufzunehmen, die man tatsächlich als bissige Verhöhnungen der modernen Malerei auffassen könnte, wenn man ihnen nicht diesen hervorragendsten Platz eingeräumt hätte. Nun aber stellen sie jene derart an den Pranger, daß jeder, der sich selbständiges Fühlen und Denken noch einigermaßen bewahrt hat, erkennen muß, wohin wir kommen, wenn es wie bisher weitergeht. Die verdiente, eingehendere Kritik ist von ernst zu nehmenden Tagesblättern besorgt worden, ohne Erfolg, wie auch die Proteste des Kölner Pfarrkapitels, des Vereins zur Bekämpfung der öffentlichen Unsittlichkeit und des Katholischen Frauenbundes gegen die Ausstellung schamloser Machwerke, deren Fehlen wahrhaftig keine Lücke gewesen wäre, nur die Entfernung des Allerschamlosesten, des Schlimmsten aus dem — Haus der Frau, herbeizuführen vermochten. Das sind Schattenseiten, welche der Werkbundausstellung moralisch schwer geschadet haben.

Wie bei den übrigen Hallen, so ist es wegen der übergroßen Fülle der ausgestellten Erzeugnisse von zahlreichen Gebieten deutschen Schaffensfleißes auch für die Haupthalle in diesem Zusammenhange nicht möglich, auf einzelnes einzugehen; nicht einmal die Erzeugnisse der Kunst und des Kunstgewerbes können wir hier würdigen. Wir hoffen eine Auswahl vom Besten und einen Bericht über die religiöse Kunst besonders bringen zu können, wenn



JOHANN VORFELD (KEVELAER) MONSTRANZ

Silber vergoldet. Entwurf von Maler Brey, Geldern. Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914



JOHANN VORFELD (KEVELAER) — CIBORIUM
Mit Schmucksteinen und Filigran — Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914

die Beschaffung des Abbildungsmaterials augenblicklich nicht zu große Schwierigkeit macht. Im übrigen beschränken wir uns jetzt auf eine kurze Angabe der verschiedenen Abteilungen, um wenigstens einen Begriff von der Quantität des Dargebotenen zu vermitteln.

Als Besonderheiten figurieren Auserlesene Einzelstücke des Kunstgewerbes alter und neuer Zeit und Sonderausstellungen einzelner Werkkünstler, das sind die »zwölf Apostel« des Werkbundes: die beiden verstorbenen Otto Eckmann und Jos. M. Olbrich, dann Henry van de Velde, Hermann Obrist, Bernhard Pankok, August Endell, Peter Behrens, Richard Riemerschmid, Bruno Paul, Martin Dülfer, Josef Hoffmann und Adelbert Niemeyer. Es folgen Künstlerische Erziehungsmethoden, illustriert an Arbeiten aus Kunstgewerblichen Lehranstalten, Handfertigkeitsseminaren, Zeichenlehrerseminaren, Lehrerseminaren, höheren Schulen, Volksschulen; Sonderausstellungen einzelner Staaten und Städte: Bayern, Neue Berliner Gruppe, Bielefeld, Hagen, Hannover, Württemberg; Raumkunst; Architektur; Gartenbau: Gärten bei öffentlichen Gebäuden, Blumengärten, Hausgärten, Vorgärten, Ländliche Gärten; Photographie; Schriftgewerbe, Reproduktion und Buchgewerbe; Kunst in Handel und Gewerbe; Keramik, Glasindustrie und metallverarbeitende Gewerbe; Textilkunst; Tapeten, Linoleum und Beleuchtungskörper; Holzbearbeitende Gewerbe; endlich Kirchliche Kunst in den drei bereits genannten Räumen. Recht viel Gutes ist auch in der Haupthalle zu sehen, das die Tätigkeit des Werkbundes preist, neben vielem anderen, was jenes durch den sich aufdrängenden Vergleich in noch besseres Licht zu stellen geeignet ist. Auch diese Wirkung dient ja, wenn auch nicht beabsichtigt, den Zielen der Ausstellung, obschon man, wie wohl von jeder Ausstellung, sagen müßte: Weniger wäre mehr!

Vom Hauptplatz bleibt uns noch das Haus Sachsen (Abb. S. 22). Die Pappeln, die sich hinter dem Teehause erheben, geben auch ihm einen günstigen Hintergrund. Mit seiner historisierenden Sprache wirkt es sehr angenehm.

In den vier Räumen des Mittelbaues, rechts und links von dem portalartigen Durchgang, durch welchen man auf die Rückseite des Teehauses blickt, stellen die Städte Dresden, Leipzig, Chemnitz und Plauen, in den vorspringenden Seitenflügeln einzelne Firmen ihre Spezialitäten aus; ein besonderer Raum zeigt evangelische kirchliche Kunst.

Das Haus der Frau, eine übersichtliche Zusammenstellung einer Anzahl von Räumen, zeigt die weibliche Tätigkeit in Kunst, Kunstgewerbe und Geschmackskultur, vorwiegend natürlich in Handarbeiten. Manches überzeugt uns davon, daß auch in lächerlichen Dingen die Frau hinter dem Manne nicht zurückstehen will.

Eine eingehende Würdigung des Theaters von H. van de Velde (Abb. S. 24) muß vor allem von den praktischen Gesichtspunkten ausgehen

und ist daher Sache der Theaterfachleute. Was die äußere Erscheinung des Bauwerkes betrifft, so können wir uns nicht von dem beängstigenden Eindruck eines drohenden Panzerforts oder eines geduckten Ungeheuers frei machen. Wir müssen annehmen, daß das Theater ad hoc, mit Rücksicht auf die magere Finanzierung und seinen Platz — der Eingang liegt auf dem Hochwasserdamm, Zuschauerraum und Bühnenhaus einige Meter tiefer — diese Form erhalten hat; inmitten eines Stadtbildes wäre es nicht denkbar. Als Experiment für die Praxis ist der Bau, nach dem Urteil von Fachleuten, wertvoll.

Das *Fabrikgebäude* von Gropius, bestehend aus Bureaugebäude, Hof und Maschinenhalle, sucht mit den Bestrebungen, auch hier von praktischen und ästhetischen Gesichtspunkten aus, in Material, Technik, Zweckmäßigkeit und äußerer Form fortzuschreiten, allgemeiner bekannt zu machen und reiht sich einer großen Zahl recht guter, schon vorhandener Leistungen würdig und originell an. Abstoßend aber sind die Gipsreliefs an den Eingangswänden, die angeblich Arbeiter, in Wirklichkeit aber nackte, »ausgemergelte Idioten« darstellen, für die ein- und ausgehenden Arbeiter wirklich kein verheißungsvoller Anblick.



FRANZ BAUMANN (MÜNCHEN) CIBORIUM

Ausgeführt von Goldschmied [illegible], München

Das im Geiste der Bauten der »Wasserkante« errichtete *Bremen-Oldenburger Haus*, drei niedrige Hallen mit hohen Dächern, zeigt neben den Abteilungen Raumkunst, Architektur, Städtebau, Kunst in Handwerk und Industrie in einem großen Raume für Schiffbau stolz prachtvolle Modelle von Schiffen, die an der Weser erbaut wurden oder von da nach allen Weltteilen fahren, dann noch eine Sonderausstellung von Erzeugnissen der Stein- und Edelsteinindustrie in Oberstein und Idar an der Nahe, im Fürstentum Birkenfeld, wobei zu bemerken ist, daß letzteres, von der südlichen Rheinprovinz eingeschlossen, zum Großherzogtum Oldenburg gehört.

Wir kommen endlich zum *Neuen Niederrheinischen Dorf*, das recht malerisch mit seinen roten Backsteinbauten zwischen Bäumen und Strauchwerk am Rheinufer liegt. Zwei Parallelstraßen führen zum Marktplatz. Hier liegen ein Kirchlein, erbaut nach dem Plane der Kölner Architekten Heinr. Renard und Stephan Mattar, ein großes Gehöft, ein Dreifamilienhaus, ein Wirtshaus und eine Jugendhalle, an der Hauptstraße ein kleines Gehöft, eine alkoholfreie und eine Weinwirtschaft und ein Arbeiterdoppelhaus mit einer und zwei Wohnungen, an der Nebenstraße mehrere Einzelhäuschen und eine Dorfschmiede. Alle Gebäude sind zweckentsprechend einfach, aber gediegen und hübsch eingerichtet. Außer der transportabeln Jugendhalle ist alles massiv aus Backstein, dem bodenständigen und historischen Material am Niederrhein, errichtet. Auch im Stil knüpfen die Bauten, dem Heimatkunstgedanken folgend, an historische Formen des Niederrheins an. Aber nicht nur ästhetische, vor allem praktische Zwecke verfolgt dieser Teil der Werkbundausstellung. Die Tatsache, daß das Gebiet des Niederrheins sich

stetig in ein einziges gewaltiges Industriegebiet verwandelt, fordert, daß hier aus gesundheitlichen und volkswirtschaftlichen und nicht zuletzt sozialen Gründen industriefreie Flächen gewahrt bleiben. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, eine neue Form der Siedelung, und zwar des Dorfes zu finden, in welcher bäuerliche und Industriebevölkerung zusammenwohnen. Im Niederrheinischen Dorfe ist praktisch wie ästhetisch ein allgemein als gelungen begrüßter Versuch in faßlichster Form vorgeführt worden.

Unsere Wanderung durch die umfangreiche Werkbundausstellung ist zu Ende. Fast ausschließlich haben wir die Architektur gewürdigt, den Inhalt der Hallen aus den angeführten Gründen nur gestreift. Über Plastik und Malerei ist dem Gesagten nicht viel hinzuzufügen. Denn diese sollten in der Ausstellung nur in ihrer dekorativen Anwendung zur Geltung kommen und finden sich daher überall verstreut, dann aber auch, wie schon angedeutet, allzuhäufig in Formen, die dem Berichterstatter seine Aufgabe unerfreulich gestalten würden. Unsere Kritik mag dem Leser manchmal scharf erscheinen. Sie geht aber Hand in Hand mit anderen Berichten und ist, wie diese, geübt in dem Bewußtsein, daß die Veranstalter ganz Außerordentliches bieten wollen und ohne Scheu eine ehrliche Kritik wünschen mit dem eigenen Eingeständnis, daß das Gewollte nicht in allem nach Wunsch gelungen sei. Das aber hat auch niemand erwartet, trotz der vielverheißenden Ankündigungen, und wir freuen uns, daß es dem Deutschen Werkbund gelungen ist, mit recht vielem zu beweisen, daß Deutschland in Architektur, Kunstgewerbe und Industrie an der Spitze marschiert. Betrachtet man nach den provisorischen Bauten der Ausstellung die zahlreichen und hervorragenden architektonischen Leistungen der letzten Jahre in Köln zu beiden Seiten des Rheins, so kann jene Überzeugung nur noch befestigt werden[1]).

(Schluß folgt)

[1]) Einen interessanten Überblick über die neuere Bautätigkeit in Köln gibt ein bei Julius Hoffmann, Stuttgart 1914, erschienenes Heft: Die Stadt Köln in ihrer neueren baulichen Entwicklung; einen Ausschnitt mit besonderer Berücksichtigung des Kirchenbaus brachten wir im 7. Heft des IX. Jahrganges unserer Zeitschrift. Als gute Publikationen über die Werkbundausstellung seien empfohlen eine Spezialnummer der Leipziger Illustrierten Zeitung 1914: Der Deutsche Werkbund, und eine reich illustrierte Nummer von Wasmuths Monatsheften für Baukunst (Berlin 1914): Die Architektur der Deutschen Werkbund-Ausstellung 1914 in Köln. D.V.

Die religiösen Kunstwerke der Ausstellung, insbesondere die Kirchenräume, werden in der nächsten Nummer näher gewürdigt. Wir werden der Besprechung zahlreiche Abbildungen beigeben. D. Red.

CHRISTOPH BÖHNER †

Am 5. September fiel auf dem Felde der Ehre im Kampfe vor Nancy der Kunstmaler Christoph Böhner, Leutnant d. R. im 14. Bayer. Infanterieregiment.

Christoph Böhner war geboren am 9. Januar 1881 zu Nürnberg. Er besuchte die Kgl. Kunstgewerbeschule in Nürnberg von 1897—1900, bezog 1901—1911 die Kgl. Kunstakademie in München, zuletzt die Komponierklasse bei Professor Martin v. Feuerstein, und erhielt dort zweimal die große silberne Medaille. Im Jahre 1910 bekam er für seinen Konkurrenzentwurf für die Ausmalung des Chores der neuen Herz-Jesu-Kirche in Augsburg-Pfersee in Verbindung mit Architekt Grandy den I. Preis und damit im Auftrag der Kgl. Staatsregierung die Ausführung. Die Vollendung erfolgte im Herbst 1913. Böhner hat damit die christliche Kunst um ein originelles, kraftstrotzendes Werk bereichert, das für die Zukunft das Allerbeste hoffen ließ. Vor einem Jahre trat er zur katholischen Kirche über. Seine letzten Arbeiten waren fünf Historienbilder für das neue Restaurant St. Leonhard in Augsburg und vier Altarbilder für die katholische Kirche in Rieden a. Kötz (bei Ichenhausen). In dem Gotteshause, das er voriges Jahr mit seiner Kunst geziert und verherrlicht hat, der Herz-Jesu-Kirche zu Pfersee, fand am 17. September der Trauergottesdienst für ihn statt. M. K.

ZWEI EW'GE BILDER

Im blut'gen Nebel dieser Zeiten ragen
Zwei ew'ge Bilder, die wie Sonnen tagen.
Am Kreuzessterbebett der Mann der Schmerzen,
Dabei die Mutter mit durchstochnem Herzen.
Und alle Leiden unsres Lebens wallen
Vor diesen beiden auf die Knie zu fallen.
Und alle Tränen, die in Strömen fließen,
Sich in ein Meer am Kreuzesfuße schließen.
Vom Marterholze spricht der Gott der Gnaden:
Ihr Todeswunden seid zu mir geladen!
Die ihr für Erdenheimat fallt und streitet,
Ich habe ew'ge Heimat euch bereitet.
Es schwillt und wächst die große Frauenklage. –
„O seht die sieben Schwerter, die ich trage;"
Mahnt Christi Mutter. „Wollt mit mir vereinen
In Heiligkeiten euer bittres Weinen." M. Herbert

DER PIONIER

Monatsblätter für christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk, beginnt am 1. Oktober seinen VII. Jahrgang. Die eben erscheinende Oktobernummer enthält einen längeren Aufsatz über das schwerwiegende Thema: »Krieg und christliche Kunst«. Der Pionier erscheint im Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, München, Karlstraße 6.





Schiestl p.

3124

Ges. f. christl. Kunst GmbH München

St. Wendelin



JOSEF SCHERER — AUS ATHEN

Ölbild vom Juli 1841

JOSEF SCHERER

von Dr. H. HOLLAND

Hierzu 17 Abbildungen S. 33—46

Josef Scherer, geb. 1. November 1814 zu Ettelsried bei Dinkelscherben (im bayerischen Schwaben) als der älteste Sohn eines behäbigen Ökonomen, der nicht nur seinen bäuerlichen Grundbesitz wacker bearbeitete, sondern auch als Kleinuhrmacher im besten Rufe stand. Nach ältestem Herkommen fertigte der ländliche Meister nicht allein alle Teile seiner Uhren bis zum kleinsten Rädchen und zur letzten Schraube mit eigener Hand, sondern er versah auch Zifferblätter und Gehäuse (wie ehedem der junge, nachmals so gefeierte Genremaler Benjamin Vautier) mit primitiven Malereien, wie er denn überhaupt allerlei bäuerlichen Hausbedarf, Brauttruhen, Schranktüren, auch Särge und Grabkreuze mit sinnigem Bildwerk bemalte und zierte. Da ihm der Junge bald Beihilfe leistete, namentlich im Spruchschreiben und Bemalen der Ostereier, auch anfing die Menschen zu zeichnen nach ihrer wahren Gestalt und dabei auch »in die Farbe ging«, so entstand, wie ehedem über Albrecht Adam zu Nördlingen, die richtige Meinung, derselbe sei zum Maler geboren. Deshalb schickte man ihn, angetan mit einem weitläufig zum Hineinwachsen angepaßten alten Rock, kaum fünfzehnjährig, nach dem benachbarten Augsburg als Kunstjünger, wo er gleichzeitig mit dem späteren Porträtmaler David Heinemann, dem Begründer der nachmals so weltbekannten Münchener Kunsthandlung, Stube und Hoffnungen auf die Zukunft teilte, auch wöchentlich einen Laib Brot und monatlich den Zuschuß von einem Zwanziger von Hause aus erhielt als Lebensbeitrag, beide aber glücklich im Bewußtsein des Lernens an der unter dem Vorgang von L. Hundertpfund und Johann Geyer erblühenden Kunstschule. Erhalten blieb als erster Flügelschlag aus dieser tastenden Zeit der deutliche Spuren der Unzu-



JOSEF SCHERER MOHRENKOPF

Ölstudie aus Challis. August 1844

friedenheit zeigende hartfärbige Versuch einer Madonna, eine kleine Idylle mit zwei den Verlust ihres Kahns beweinenden Kindern, und ein frisch hingeworfenes Blatt einer bäuerlichen »Kirchweihe«, mit vielen Figuren und Episoden, voll tollenden Humors, offenbar entstanden nach dem ersten Eindruck eines Brueghel-Vorbildes.

Wie ernst das Streben war, beweist, daß Scherer bald im Aktzeichnen die silberne und goldene Medaille erhielt. Solch gründliche Vorbereitung ebnete den Weg an die Münchener Akademie, wo der edle, allen wirklich strebsamen Talenten so willfährig entgegenkommende Josef Schlotthauer und Heinrich von Heß seine Fortschritte in Ölmalerei und Fresko förderlichst begründeten. Neuen Zuwachs ergab die Bekanntschaft mit dem Glasmaler Wilhelm Vörtl, der die von Siegmund Frank wieder entdeckte Technik der Glasmalerei eifrigst kultivierte und Scherers Teilnahme dafür steigerte. Seinen ersten Versuch in dieser Technik machte Scherer mit einem hohen Trinkgefäß (sogenannten Bockglas), worauf er nach eigenem Einfall einen Lehrer mit sechs Buben darstellte — auch eine Art von Inkunabel, welche der Berichterstatter später vom Künstler erhielt und im September 1892 zu bleibendem Gedächtnis in die Sammlungen des »Historischen Vereins von Oberbayern« stiftete. Auf Ermuten des weitschauenden Sulpiz Boisserée kopierte nun Scherer einige Bilder aus dessen berühmter altdeutscher Sammlung auf Glasplatten und brannte die Tafeln in einem nach eigener, mühevoller Erfahrung verbesserten Ofen, welcher eine gleichmäßige Inkrustierung ermöglichte. So entstanden 1837 die Kopien nach Holbein (Madonna), 1839 Memling (Salvator mundi), Raffael (Kreuzschleppung und Madonna Tempi), Francesco Francia, Heinrich Heß (Christnacht), Lucas von Leyden, Guido Reni 1841 (Assunta), 1842 das »Versteckspiel« nach Meyerheim, dazu kamen später noch (1846) der »Belisar« nach Gérard, »Venus und Amor« nach Correggio; 1848 Raffaels »Grablegung« und »Giardiniera«, meist für Sulpiz Boisserée. Mit rastlosem Eifer studierte Scherer die Natur der Farben, ihre Herstellung, die beim Einbrennen derselben vorkommenden Prozesse und Veränderungen, wozu er auch durch mehrere Semester die Vorlesungen von Professor Dr. Cajetan von Kaiser über Chemie besuchte, um eine wissenschaftliche Basis zu gewinnen.

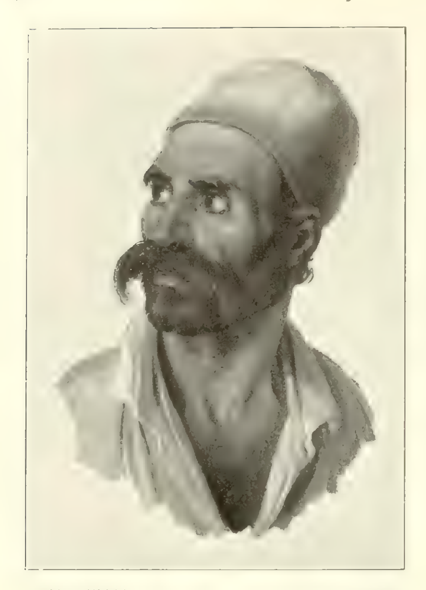
Kaum hatte Josef Scherer seine Existenz begründet, als er auch seinen zweiten Bruder Alois Scherer (geb. 1819) zur gleichen Ausbildung kommen ließ; ihm folgte noch der jüngere Leo Scherer (geb. 1827). So bildete er, wie ehedem Lodovico Carracci aus dessen Neffen, eine hohe Schule, der Incamminaten, wie sich damals die auf den neuen Weg gebrachten Bologneser nannten und gleich jenen zeitlebens treulich in zusammenwirkender Eintracht verbunden, ihre Tradition vererbten. Sie bildeten in der Folge von weiterem verwandten Zuzug, neben Ainmillers großartiger Anstalt, eine ganz mittelalterliche »Fabrica«, eine Hochschule dieser leuchtenden Technik.

Vorerst kultivierte Scherer auch die Ölmalerei, schuf mehrere religiöse Bilder, Genrestücke und Märchen eigener Komposition; zeichnete auf ständigen Ausflügen, z. B. nach der Landshuter Trausnitz oder im heimatlichen Lechtal und Schwaben architektonische Aufnahmen von Schlössern, Burgen, Kirchen, Interieurs und landschaftlichen Ansichten nebst den damals noch häufigen Resten altertümlicher Trachten, mit ausdauerndem Fleiße und gesteigertem Interesse. An den gemeinsamen Angelegenheiten, Fragen und frohen Festen der Münchener Kunstgenossenschaft nahm er den innigsten Anteil. So z. B. bei dem 1838 während eines sommerlangen Tages im Zwingergärtlein des Blutenburger Schlosses buntfarbig inszenierten »Wallenstein-Lager«. Auch zeichnete Scherer die aus 22 Schilden be-



Ölstudie vom
Januar 1844

JOSEF SCHERER
GRIECHISCHES MÄDCHEN



JOSEF SCHERER GRIECHE
Ölstudie [illegible] 1842

stehende Ehrentafel mit dem Wappen der Künstlergesellschaft »Zum Stubenvoll«, darunter sein humoristisches Monogramm mit der stilisierten Woll-Schere, 1838 auf Stein vervielfältigt von dem nachmaligen Xylographen Chr. Rupprecht. Mitwirkend betätigte er sich an dem 1840 zu Ehren Kaiser Maximilians und Albrecht Dürers aufgeführten festlichen Maskenzug, wo er eine tanzende Winzergruppe etablierte, mit den eine kolossale Weintraube aus dem »gelobten Lande« bringenden Kundschaftern, wovon heute noch in der nachklingenden Tradition die Rede geht. Bald darauf wandte er sich ostwärts, zu einer Studienwanderung nach Wien und Pest, wo seine Werke durch Erzherzog Franz Karl u. a. aufmunternde und bereitwillige Abnahme fanden. Auch dachte er Stoff einzuheimsen für ein großes Genrebild mit gefangenen Zigeunern und Pußta-Räubern, ein Werk, welches später auf griechischen Schauplatz verlegt wurde, als Scherer 1842 einer Einladung nach Athen folgte, um in König Ottos Residenz einen großen historischen Bilder-Zyklus auszuführen, wozu der vielseitige, mit glänzender Phantasie begabte Bildhauer Ludwig Schwanthaler die jetzt in der »Graphischen Sammlung« befindlichen Skizzen entworfen hatte. Eine Reihe jüngerer Talente wurde mit der Ausführung dieser großen Fresken betraut. Darunter der leider früh verstorbene, Großes versprechende Jos. Kranzberger (geb. 10. Juli 1814 in Regensburg, gest. 26. November 1844 zu Athen), Claudius Schraudolph, der jüngere Bruder des Speyrer Dom-Malers Johannes Schraudolph, der ebenso des Saitenspiels wie der Palette kundige, nachmalige Palästina-Reisende Ulrich Halbreiter, Franz Wurm und unser Scherer, welchem die »Schlacht von Patras« zur Ausführung zufiel, während er nach eigener Komposition, die »Landung König Ottos« und verschiedene mythologische Darstellungen und Landschaften zugeteilt erhielt. Deshalb machte Scherer seine Aufnahmen von Athen mit der Akropolis, vom sog. »Turm der Winde«, jenem heiligen Quellen- und Wetterhäuschen, vom Theseus-Tempel usw., womit Scherer in der großzügigen Einfachheit des wohllautenden Linienspiels ganz in die Fußtapfen Rottmanns trat, ebenso wie er mit seinen geschichtlichen Aufgaben völlig in der Weise von Peter Heß' energischer Zeichnung, adeliger Auffassung und kraftvollem Kolorit sein bestes leistete. Sein Hauptwerk sollte ein figurenreiches Ölbild werden mit dem »Einbringen gefangener Klephten«. Was man damals nur eine Skizze nannte, gibt schon den ganzen in eine Straße von Athen verlegten Vorgang, welcher unser volles Interesse erregt, ebenso wie die spätere »Straße in Tiflis« von Theodor Horschelt (1860). Wie pocht da das volle Leben in allen Pulsen. Dazu sammelte Scherer über hundert gleich sorgfältigst ausgeführte Porträt-Figuren, höchst charakteristische Gestalten von schwer bewaffneten Kriegern, Wasser- und Obstverkäufern, Volkssängern und Geigenspielern, blinden Bettlern und Volkstypen aller Art, schönen Frauen und lieblichen Mädchen in den farbenreichen faszinierenden Kostümen, Land- und Stadtvolk aller Art, im weitesten Sinne ein wahrer »Tag« aus dem orientalischen Getriebe und Drängen des auf antikem Hintergrunde sich abspielenden heutigen Lebens (Abb. S. 34—41). Ähnliche Szenen schufen damals auch Josef Petzl mit seinem »Griechischen Kaffeehause«, in welchem die Proklamation des neuen jungen Herrschers jubelnd begrüßt wird; ebenso General Heydeck und der mit dem Pinsel so charakteristische Typen zeichnende Peter Heß! Man denke nur an jenen ganzen Zyklus mit den die Münchener Arkaden belebenden Befreiungskämpfen aus dem Joch der tyrannischen Türkenherrschaft. Leider beschränkte sich Scherer nur auf dieses freilich höchst anziehende Stoff-Ansammeln, welches ihn, zumal ohne weitere Aufträge, nicht zur ge-



JOSEF SCHERER — EINZUG DES KÖNIGS OTTO IN ATHEN

Ölbild. — Text S. 30

ruhigen Ausarbeitung kommen ließ. Keiner aber wandelt unbeirrt und gefeit unter den Palmen und genießt die Träume mitternächtigen Sterngefunkels auf den flachen Dächern! Schwere Krankheit umfing ihn lange zwischen Leben und Tod in fieberheißen Phantasien. Ahnungsvoll betete die Mutter in der Heimat für den in der Fremde verlassenen Sohn, dessen zähe Natur genaß, und an Leib und Seele neu geboren, abermals seiner Arbeit oblag, in der unermüdlichen Wiedergabe des Häusermeeres mit den ragenden Minarets und den schönbuchtigen Linienspielen der immer neue Reize aufrollenden Landschaft (Abb. S. 42—43).

Wie Friedrich Rückerts »Fahrt um den Posilip« das Ohr des Lesers mit entzückendem Wohlklang fesselt, so erfüllt Scherers Odyssee durch die griechische Inselwelt das Auge des Beschauers mit Rhythmen und dem Reiz wogender Schönheit, in ergänzender Wechselwirkung der beiden innigstverwandten Schwesternkünste von Poesie und Malerei, die schaukelnd den Hörer und Beschauer geleiten und mit flüssigem Wohlbehagen erfüllen. Man begreift, wie den Maler des Lotus süße Kernfrucht fesseln und alle Sehnsucht an die Heimat zeitweise verschwinden ließ. Hier dachte er sein Leben zu verbringen. Und darauf der Besuch von Smyrna und des sinnbetörenden Byzanz! Da weilte er fast ein Jahr, als Hausgenosse eines biederen Landsmannes aus Hans Sachsens ehrsamer Zunft, der dem Genügsamen nichts bieten konnte als ein Lager auf Schafpelz, am Boden der Werkstatt, bei Brot und köstlicher Frucht und Beerenwein, tagsüber im Schauen und Zeichnen der Wunder des Morgenlandes. Doch erfreuliche und ehrenreiche Aufträge riefen ihn nach Westen, wo man treuer an ihn dachte, zurück. Nur widerstrebend verfrachtete er schließlich den Schatz seiner Kostüme, Waffen und erworbenen Habe um neuerdings, sein Odysseus Fetz auf dem Haupt, den Wanderbündel zu schnüren, und abermals auf Umwegen, über Malta und Sizilien, dessen Hauptstädte er ingesamt bereiste und mit dem Stifte für die Erinnerung festerte, heimzukehren. Den Abschluß bildete Neapel, Rom und Orvieto, Florenz, Mailand und Chur um sich bleibend an die schwäbische Scholle zu gewöhnen. Sein zusammengehamsterter



JOSEF SCHERER GRIECHISCHER HÄNDLER MIT HEISSER LIMONADE

[illegible] vom Januar 1844

Schatz war zerflossen und verbraucht; das letzte Geldstück warf er noch vor Augsburg einem armen Krüppel in den Schoß. Daß er sich im Gebiete der Historie, Architektur und Landschaft im großen Stile bewährt, wußte niemand. Man dachte nur an den Glasmaler. Als solchen berief man ihn, weil man ihn auf diesem Gebiet brauchte und schätzte.

Bernhard Neher aus Biberach (geb. 16. Januar 1806), welchem München die schöne Freske am Isartor mit dem Einzug des siegreichen Kaisers Ludwig aus der Schlacht von Mühldorf verdankt, war von Weimar nach Stuttgart zurückberufen und mit 40 Fuß hohen Kartons für die Fensterbilder der neuen Stuttgarter Stiftskirche betraut, welche nun Scherer als Glasgemälde, nach Vorbild der Münchener-Auer-Fenster, im Auftrag von König Wilhelm in Ausführung bringen sollte. So übersiedelte der Weltwanderer mit seinen Brüdern in die schwäbische Hauptstadt. Er bildete mit Feuereifer eine Art mittelalterlicher Fabrika, seine ganze Umgebung mit höchster Umsicht beseelend und begeisternd zur Lösung des großen Werkes und bewährte sich als Organisator und umsichtiger Techniker in der die Jahre 1847 bis 1853 vollauf beanspruchenden Arbeitsleistung, zur höchsten Zufriedenheit des königlichen Mäzens, zugleich im besten Einvernehmen und voller Freundschaft mit den dortigen Kunstgenossen. — Als Nachklang seiner griechischen Erinnerungen entstand (in Stuttgart) das Glasgemälde einer »Palikaren-Familie«, wobei das glühende Sonnenlicht in die kühle Stube der spinnenden Frau einflutet und die friedlich

heitere Szene in hinreißende Wirkung setzt (auch als Stahlstich von Dertinger in dem von C. Kneller und G. Wöhrn herausgegebenen »Kunst- und Unterhaltungsblatt«, Stuttgart 1852). Diese alle Kräfte herausfordernde Tätigkeit fand mit einer längeren Studienreise nach Belgien und Holland ihren Abschluß, worauf die Brüder sich in München ansiedelten und ein eigenes neues Atelier für Glasmalerei 1853 errichteten, aus welchem bis 1879 eine lange Reihe großartiger Leistungen hervorgingen. Dazu zählen mehrere 68 Fuß hohe Fenster (ein Karton von Joh. Schraudolph) im Chor der Martins-Kirche zu Landshut, für Heidelberg (»Himmelfahrt des Erlösers«, gestochen von Rohrdorf, Abb. S. 46), Buffalo, Neuyork, Boston, St. Vincent in West-Moorland, Amsterdam, Augsburg, Salzburg, Passau, Rottenburg am Neckar, Worms und Bonn, für die Münchener Frauenkirche usw. (vieles davon in den Stahlstichen der »Düsseldorfer-Bilder«), wozu Scherer immer die Kompositionen zeichnete, mit edler Schönheit in den Linien und einer gleich Josef Knabls scharf akzentuierter Formgebung, insbesondere in den Gewändern, dazu ein blühendes, feinharmonisch gestimmtes Kolorit: lauter Vorzüge, welche im Bereiche der Glasmalerei eine sympathische Stimmung üben. Scherer besaß auch im Gebiete der Architektur und Ornamentik eine Fülle von Kenntnissen und Erfahrungen, die sich um so schätzenswerter erwiesen, da selbe auf dem traditionellen Stilgefühl der alten Kunst beruhten, welchem der Zeichner mit der größten Pietät folgte. Dabei war sein Streben auf bestmögliche Durchbildung bis ins kleinste Detail der Falten und Ornamentik gerichtet. Obwohl solche Leistungen nur aus der Entfernung zu wirken vermögen, setzte er doch alle Kraft und den größten Fleiß daran, ebenso auf die Glasflächen zu malen, wie auf Leinwand oder Holz, also durchsichtige Staffeleigemälde herzustellen, welche in solcher Ausführung dieselbe Vollendung zeigten. Hierin tat er sich nie genug, überarbeitete seine Platten und Tafeln, die er immer wieder neu in Harmonie zusammenstimmte, abdämpfte oder in Effekt setzte, bis er sie endlich in den Ofen brachte. Bei allen



JOSEF SCHERER GRIECHISCHER LASTTRAGER

[illegible]




JOSEF SCHERER, GRIECHISCHER BETTLER UND ALTER GRIECHE
Ölstudien vom Dezember 1844

seinen Kompositionen sah er sorgfältig darauf, daß die Figuren durch Verbleiung und äußere Windstangen nicht störend durchschnitten wurden und in ungezwungener Plastik wirkten. Es lag etwas in ihm von der subtilen Unermüdlichkeit der alten deutschen und italischen Meister, welche alle Partien, auch die sonst minder dem Auge zugänglichen Teile, zwar mit derben Konturen, mit derselben Sicherheit und minutiösem Fleiße behandelten. So stand seine Technik im Gegensatz zur neueren Glasmalereimethode, welche sich fast nur zu bereitwillig mit einem durch virtuose Farbenwirkung bloß dekorativen Effekt begnügt. Als Muster seiner Leistungen schuf er nach eigener Komposition eine thronende »Madonna«, halblebensgroß, mit reicher architektonischer Umgebung auf einem mosaikartigen Hintergrunde (angekauft von Bischof Heinrich Hofstätter in Passau) und die fast lebensgroße Einzelfigur der, als symbolisches Zeichen ihrer Wohltätigkeit, blumenspendenden »hl. Landgräfin Elisabeth« (im Auftrag des Professors Dr. Ernst Lasaulx, für seine Schwester Amalie von Lasaulx, Oberin des Klosters der Barmherzigen Schwestern in Bonn[1]) ein Werk von wirklich klassischer Hoheit und Schön-

[1]) Amalie von Lasaulx, geb. 19. September 1815 in Coblenz, † 28 Januar 1872 in Vallendas. Vgl. »Erinnerungen an Amalia von Lasaulx« (von Christine Freiin von Hoiningen-Huene), Gotha 1878. 4. Aufl. 1891 und R. Bunge »Samariterinnen«, Leipzig 1883 und August Lammers in Westermann »Deutsche Monatshefte« 1883. Juli, S. 465.





JOSEF SCHERER, ZWEI GRIECHINNEN
Ölstudien aus Bissia am Isthmus. August 1843

heit[1]), in seiner Weise ein Gegenstück zu Jos. Knabls Statue mit dem »Martyrium der hl. Afra« im Dom zu Augsburg.

Mit großer Pietät und strenger Beobachtung der stilistischen Treue besorgte Scherer die Restauration der auf der Westseite des Augsburger Domes durch Hagelschlag schwer beschädigten alten, dem Vater Holbein zugeschriebenen Glasgemälde.

Daß ihm über dieser neuen Berufstätigkeit das früher so gern behandelte Fresko und die Ölmalerei in den Hintergrund trat, beklagten alle aufrichtigen Freunde seiner Kunst. Mit Freude ergriff Scherer den Anlaß, außer einigen Bildnissen, die Flügelaltar-Bilder für den Dom in Augsburg, mit dem Gruße des Engels als Mittelstück und je zwei Kirchenvätern auf den Seitenflügeln zu malen. Die Kompositionen entstammen ganz seiner Hand (vgl. Nr. 28 »Über Land und Meer«, 1865), die Ausführung überließ er, ob anderen Anforderungen, seinem Bruder Leo Scherer, welcher längere Zeit unter Albert Gräfle sein mit feinem Farbensinn begabtes Talent weiter bildete und schließlich seine Tätigkeit ganz in die Werkstätte des älteren Bruders verlegte. Wie im Atelier des Schlachtenmalers Albrecht Adam, dessen Söhne, vorerst der feurige Franz und der treue Eugen Adam an den großen Schöpfungen ihres Vaters einen gewichtigen Anteil nahmen und in neid-

[1]) Abbildung im Elisabeth-Heft der »Christlichen Kunst«, 1. November 1907. IV. Jahrgang, 2. Heft, S. 26. Neuer Lichtdruck im Kunstverlag religiöser Bilder von Jos. Müller in München.



JOSEF SCHERER — AUS SERIANI
Bleistiftzeichnung vom November 1842

loser Mitarbeiterschaft zusammenhielten durch gleiche familiäre Dankbarkeit und Freudigkeit des Schaffens, so hingen die »Gebrüder Scherer« in treuester Einigkeit und bewunderungswerter Selbstlosigkeit an ihren großen gemeinsamen Aufgaben und Werken. Sie unterordneten sich aus freiem Willen, jeder tat und leistete willig sein Bestes; jeder trat in seine je von den Umständen bedingte Tätigkeit, aber für die ganze Zeit seines Lebens, wie Friedrich Rückert von jenen deutschen Malern rühmte, als selbe 1818 zu Rom das berühmte, schnell aber glanzvoll verrauschte Künstlerfest zu Ehren des »kronenwürdigen Prinzen Ludwig« rüsteten: »Jeder stand an seiner Stelle, ohne daß er die bestritt, die sein Nachbar eingenommen, keinem schien sein Amt gering; weil dem Ganzen jeder diente, ehrte jeder jeden Dienst, ob er Hauptfiguren malte oder ob er Farben rieb«. Leo Scherer (geb. am 21. Januar 1827) war eine kaum weniger tief fühlende, arbeitsfröhliche koloristisch veranlagte Natur. In früher Jugend hatte derselbe gegen geringen Lohn, aber mit dem Bewußtsein seiner besten Kraft, einen ganzen Kreuzweg-Zyklus von vierzehn Bildern frischweg komponiert; zu seiner Ausbildung Oberitalien, die Schweiz, die Rheinlande und sein Schwaben durchwandernd, Stoffe zu Dorfgeschichten eingeheimst, die jedoch immer wieder über größeren Obliegenheiten zurückstehen mußten, da auch seine Tätigkeit ganz in den gemeinsamen Leistungen gipfelte. So konnte er nie ein volles Werk als eigene Schöpfung erklären, was ihm, der allen Ehrgeiz für den Ruhm ihres Ateliers einsetzte, völlig gleichgültig blieb. Obwohl der jüngste der Brüder, schied er zuerst aus der Trias, an den Folgen eines wie bei Karl von Enhuber anfangs nicht beachteten Insektenstichs und dann rasch weitergreifenden krebsartigen Leidens, welches trotz mehrfacher gräßlicher Operationen, Kinnlade, Gaumen und ein Auge völlig zerstörte und am 29. April 1876 den armen Märtyrer in die Arme des Todes bettete.[1])

Der mittlere Bruder Alois Scherer (geb. 1819) lieferte frühzeitig einige vortreffliche Genrebilder in Öl, teils nach eigener Erfindung (1841 »Landmädchen betend vor einer Kapelle«, »Spielende Kinder«, eine »Wirtshausszene«, 1845 »Winzerin«, 1846 »Ecce homo«), teils in Glaskopien, nach Ruben (»Mönch«), Bodmer (»Achentalerin«), Heß (»Christnacht«), Noyol (»Nonne«), Raffael (»Madonna del Sisto«), für Clemens Brentano, Boisserée u.a., gab demütig freudig den gemeinsamen Schöpfungen durch gewissenhafte Vollendung die rechte Weihe; sein wahrer Eifer und anspruchslose Hingabe, die stille Tiefe und wortkarge Gediegenheit seines Charakters wurde gewiß nur wenigen bekannt. So zählte er zu den seltenen Menschen, die einen größeren Schatz in der Seele bergen, selben aber sorgfältig und ängstlich zu behüten wissen und deshalb weitab von dem gewöhnlichen Wege stehend, kaum gekannt oder beachtet werden.

Nach Vollendung der laufenden Aufträge galt es die Grenzen der Tätigkeit enger zu ziehen und 1879 nach der Heimat zu übersiedeln, wo sie längst ein stattliches Heim

[1]) Vgl. die Nekrologe in Beil. 51 »Augsburger Postzeitung« vom 17. Juni 1876 und im Jahresbericht des Münchener Kunstvereins 1876.



JOSEF SCHERER — AUS GRIECHENLAND
Bleistiftzeichnung



JOSEF SCHERER — AUS ATHEN

Bleistiftzeichnung vom Oktober 1843

mit Atelier geschaffen hatten. Aber auch jetzt gönnte sich Meister Josephus noch nicht die längst verdiente Ruhe. Nachdem er der Gemeinde früher schon eine Friedhofkapelle gebaut hatte, begann er und zwar durchaus auf eigene Kosten, eine durchgreifende Restauration der Kirche zu Ettelried. Nach Verbesserung einiger Bauschäden wurde die Decke mit Fresken geschmückt, neue Altäre mit Ölgemälden und Skulpturen errichtet und neues Gestühle mit aller weiteren Kirchenzier beschafft. So bewies der an sich selbst so sparsame Künstler in großmütigster Weise die Liebe und Anhänglichkeit für seine Heimat. Dazu übernahm er noch die Altarbilder für das benachbarte Kloster Wettenhausen. Als Hilfe, Stütze und ausführende Hand dienten ihm, besonders nach dem Abscheiden seines Bruders Alois Scherer (28. Mai 1887) ein junger, talentvoller Neffe Johann Scherer, welchen er ganz nach seinem Sinne künstlerisch ausgebildet hatte. Am 25. März 1891 entschlief Josef Scherer nach langem, mit großer Geduld ertragenem Leiden.

Er war ein höchst ausgeprägter Charakter, der nichts Höheres kannte als die Kunst und seine religiöse Überzeugung; herb und hart gegen seine eigenen Leistungen, legte er wohl auch denselben Maßstab an die Schöpfungen anderer, die er jedoch bereitwillig anerkannte, wenn sie über das gewöhnliche Niveau hinausgingen und eine ideale Höhe erstrebten. Seinen Freunden blieb er unverbrüchlich treu und ergeben.

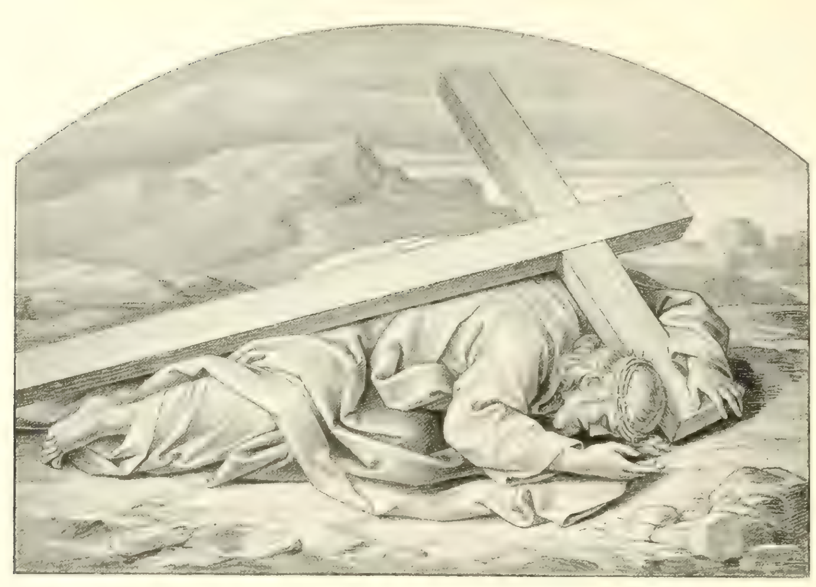
Was er in seiner Weise schuf und leistete, war ein ehrenvoller Beitrag zur Geschichte der deutschen Kunst, deren glorreiche Regeneration durch Cornelius und dessen Zeitgenossen er miterlebt und dazu nach besten Kräften beigetragen hatte.

Seltsamerweise gestaltete sich bei Scherer eine auffällige Porträtähnlichkeit mit dem von Rembrandt gemalten Bildnisse des Schiffsbaumeisters in London, Buckingham-Palast.

Als gemeinsamer Zug verdient Erwähnung, daß keiner der drei Brüder einen eigenen Hausstand gründete, wodurch ihre Einmütigkeit vielleicht gestört worden wäre. Ein jüngerer übernahm das väterliche Erbe mit Haus und Hof und pflanzte den Stammbaum fort, indeß Sebastian Scherer (geb. 1823), erst der Landwirtschaft zugetan, sich im Atelier betätigte als Ornamentmaler und durch die rühmenswerte Sorgfalt beim Einbrennen der Platten ganz vorzügliche Dienste leistete, aber schon am 20. August 1873 starb.

Vgl. Gf. Raczynski, Geschichte der neueren Kunst, 1840, II. 521. Kunstblatt, Stuttgart 1840, S. 173 ff. Nagler, Lexikon 1845. XV. 195. Faber, Lexikon. 1850. V, 159. Illustrierte Zeitung, Leipzig, 20. Dez. 1856, No. 703. XXVII, 393 (mit Porträt und einer Komposition »Christi Geburt«). »Unsere Tage«, Braunschweig 1860, I. 358 ff. Ludwig Lang, »Münchener Sonntagsblatt« Nr. 21 vom 24. Mai 1863. Sepp Ludwig Augustus, 1869, S. 268. Regnet, »Münchener Künstlerbilder«, Leipzig 1871. II. 163–71. Nekrolog in Beilage 16 »Augsburger Postzeitung« vom 22. April 1891; Münchener Kunstvereins, Bericht für 1891, S. 71 ff.; »Allgemeine Deutsche Biographie« 1893, XXXVI. 771—75; Festgabe des Vereins für Christliche Kunst zum fünfzigjährigen Bestehen (herausgegeben von Franz Wolter und Max Fürst), München 1910, S. 58.

Hyac. Holland.



JOSEF SCHERER — JESUS UNTER DEM KREUZ

Kohlezeichnung, mit Kreide gehöht. 1861

ALTCHRISTLICHE KUNST IM ORIENT

Die Forschungsreisen Sr. K. Hoheit Prinz Johann Georg, Herzog zu Sachsen

Im Anschluß seines im Oktober 1910 erfolgten (unseren Lesern schon bekannten) Besuches im Katharinen-Kloster des Sinai und der daselbst gemachten merkwürdigen archäologischen Funde[1]) erfolgte die Herausgabe der »Tagebuchblätter aus Nordsyrien«[2]). Die Expedition ging von Baalbeck über Homs (das alte Emesa) nach dem mit seiner großen Moschee völlig Neues bietenden Hama am Orontes, auf die Suche nach der verschollenen Stadt Apamea, über das gräber-, säulen- und trümmerreiche Ruhweiha nach Aleppo mit einer auf das 4. Jahrhundert zurückgehenden, in einer Moschee eingeschlossenen Apside, mit seiner Zitadelle, Basar, Franziskanerschule usw., überall Ikonen, Miniaturen, Kapitälen, Säulen und fesselnden Überraschungen. Die Krone der Expedition aber bildete Kalaat-Siman, der spätere Schauplatz der durch Wort, Predigt und Korrespondenz so weitwirkenden Tätigkeit jenes wunderbaren, uns unbegreiflich scheinenden Styliten Simon: ein reiches Trümmerfeld von Säulen, Skulpturen, Tempel- und Kirchenbauten, an welchen eine Menge von unbekannten, höchst geschickten Architekten, Bildhauern und Werkmeistern wetteifernd schuf mit staunenswerter Kühnheit, Schönheit und Größe. Wer löst die Rätsel dieser märchenhaft verschollenen Zeit und deren Genossen!

Im Herbste des Jahres 1912 begann der hohe Herr — ein Schüler von Franz Xaver Kraus und des neue Wege bahnenden Prof. Strzygowski — nach langen vorbereitenden Studien die Erforschung der frühesten Kulturüberreste, Klosterbauten und Heiltümer Ägyptens[3]). Von Alexandrien erfolgte sein Besuch in der durch die Archäologen Carl M. Kaufmann und dessen Neffen J. C. Ewald Falls auf Kosten der Stadt Frankfurt ausgesendeten Expedition zur Wiederentdeckung und Aus-

[1]) Das Katharinenkloster am Sinai. Leipzig und Berlin 1912, bei B. G. Teubner. VI und 30 S. mit 43 Abbildungen auf 12 Tafeln. Gr. 8°.

[2]) Tagebuchblätter aus Nordsyrien. Ebendas. VIII und 75 S. mit 85 Abbildungen. Gr. 8°.

[3]) Johann Georg, Herzog zu Sachsen: Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens. Leipzig und Berlin 1914, bei B. G. Teubner. IX und 80 Seiten mit 239 Abbildungen auf 109 Tafeln. Gr. 8°.

grabung der verschollenen Menas-Stadt in der mareotischen Wüste. Eine Großtat der deutschen Wissenschaft!

Hier hatte der an Siegen reiche römische General Menas, welcher als Christ sich bekannt und darob zu Anfang von Diokletians Verfolgung, um 295, bei Kotyaion in Phrygien gemartert und enthauptet wurde, seine letzte Rast gefunden. Über seiner Leiche erhob sich bald durch Beisteuer einer von weiter Ferne zupilgernden Verehrerschar eine großartige Basilika, in welcher ein heiliger Brunnen quoll, dessen reines Wasser bald heilkräftig in das Abendland und sogar bis in das ferne Britenreich in eigenen, heute noch von kundigen Antiquaren geschätzten »Menas-Krüglein« versendet wurde[1]), (wer denkt dabei nicht unwillkürlich an die neue Pyrenäenstätte) ein redender Zeuge des allen Völkern heiligen Quellen- und Wasserkultes. Das Gotteshaus umschloß folgerichtig ein 40000 Quadratmeter überdeckendes Xenodochion, welches in der Folge durch moslemitischen Fanatismus von der Erde verschwand, und in dem durch obgenannte Archäologen glücklich wiederentdeckten Trümmermeer staunende Bewunderung erregt[2]). —

Nach einem Besuch der Kirchen Kairos beginnt die wohlvorbereitete Wanderung in die Wüste. In ganz Ägypten gibt es nur acht noch von Mönchen bewohnte Klöster: vier in der Nitrischen Wüste und Deir-Abu-Samuil südlich von Fayum, dasjenige des hl. Pachomius bei Monfalut, des hl. Antonius und des hl. Paulus in der Arabischen Wüste. Die sechs ersten folgen der Regel des hl. Pachomius (geb. 276 in der Thebais), welche hier zum ersten Male nach einer arabischen Handschrift übersetzt gegeben wird; die beiden



JOSEF SCHERER — MADONNA AUF DEM THRON

Aquarellentwurf von 1853 zu einem Glasgemälde

anderen der des hl. Antonius. Gebet und Arbeit ist der immer wiederkehrende Grundton. Die Mönche fühlen sich in ihrem Berufe

[1]) Vgl. Kaufmann, Ikonographie der Menas-Ampullen. Kairo 1910. — Überraschend wirkt die Mitteilung, daß Menas auch im Abendlande als Kirchenpatron verehrt war, sogar in Deutschland, z. B. im Dorfe Kapellen bei Coblenz.

[2]) Vgl. die drei ausführlichen Berichte Kaufmanns (Kairo 1906—8) und das große reichillustrierte, streng wissenschaftliche Werk von J. C. Ewald Falls »Drei Jahre in der Lybischen Wüste«. Freiburg 1911 bei Herder. Falls besuchte auch das uralte Ammonium, die schon von Hannibal und dem mazedonischen Alexander konsultierte Welt-Orakelstätte, und den daselbst bei Nacht heiß, am Tage in kalter Temperatur aufquellenden Wassersprudel, mißtrauisch von den Eingeborenen betrachtet, welche in den Temperaturmessungen nur — Brunnenvergiftung argwöhnten. Ihm danken wir auch eine aus dem Munde seiner Beduinenarbeiter aufgezeichnete Sammlung von Volksliedern (Kairo 1908) mit Kriegs- und Schlachtgesängen, Braut-, Liebes- und Kinderliedern, Tierfabeln und Rätselsprüchen, eine höchst originelle Bereicherung dieser kostbaren internationalen Literatur.



JOSEF SCHERER — CHRISTI HIMMELFAHRT

Karton zum Glasgemälde in Heidelberg — *Text S. 39*

sehr glücklich, nennen die Wüste ihr »heiliges Land«, das »neue Jerusalem«, ein »Paradies«.

In Deir-es-Suriani sah unser Berichterstatter einen reinkoptischen feierlichen Gottesdienst. Der Priester zelebrierte barfuß, in einem langen, weißen, mit roter Stickerei gezierten, in keiner Weise an unsere Meßkleider erinnernden Gewand; um das Haupt schlang er sich kunstvoll einen weißen Turban; auch der Diakon, gleichfalls barfuß, trug ein weißes Gewand, nur mit weniger roter Stickerei, auf dem Haupte eine weiße Kappa. Die anderen Mönche bildeten den eigenartigen Sängerchor. Der Altar wurde sehr viel inzensiert mit besonders kunstvoll Im-Kreis-Schwingen des Rauchfasses. Beim Confiteor beugten sich alle bis tief auf die Erde. Der Abt sprach stehend die Absolution. Zur Wandlung vermehrter Kerzenschein und dazu Öffnung der Türen. Vor der Kommunion wusch sich der Zelebrant, gleichsam symbolisch zur Entfernung jeder irdischen Schlacke, die Hände über den Wolken des Weihrauchfasses. Im Augenblicke der Kommunion stimmten die Mönche eine feierliche Hymne an unter Zimbel-, Becken- und Triangel-Begleitung, wie selbe vielleicht ehedem schon zur Tempelmusik in Jerusalem gehörte. Alle überflüssigen Partikeln reichte der Priester, mit der Ablution von Kelch und Patene, dem Diakon zu trinken; die letzten Tropfen schleuderte er in den Baldachin. Das Ganze mit dem Friedenskuß und den Typen der Priester hinterließ einen unvergeßlichen Eindruck.

Darauf erfolgte die Besichtigung des Klosters, vorerst der höchst bedeutenden, sicherlich von syrischen Künstlern des 10. Jahrhunderts gemalten, schon von Strzygowski ausführlich geschilderten Fresken. Die guten Mönche hegten die Absicht, selbe im übelsten Zustand befindlichen Bilder zur Feier des hohen Besuches — weiß zu tünchen! damit die Wände ein reinliches Aussehen bekämen, was glücklich unterblieb. Kleine Abbildungen, auch der prachtvollen Skulpturen und Ornamente, gibt unser Gewährsmann nebst weiterer Erklärung.

Am 6. November begann von Kairo aus, an Bord des Dampfers »Indiana« der »Hamburg and Anglo-American Nile Company« die am 7. Dezember in Nubien endende, nach einem sorgfältig ausgearbeiteten Programm gelöste Nilfahrt, oft unterbrochen durch stete Exkursionen mit Wüstenritten und Wagenfahrten: eine reich lohnende, strapaziöse Expedition. Darunter der Besuch der schon von C. M. Kaufmann entdeckten, unter dem Titel »Ein altchristliches Pompei« (Mainz 1902) der erstaunten Welt zur Kenntnis gebrachten Nekropole El-Bagouat in der Oase Chargeh, mit beiläufig 200 Grabkapellen, von welchen unser jüngster Forscher in der kurzen Zeit eines Nachmittags an dreißig eingehend studierte und durch zahlreiche Aufnahmen reproduzierte. Sie sind für die Kenntnis der frühchristlichen Kunst (im 4. Jahrhundert) und ihre Weiterentwicklung im Orient von großer Bedeutung. Zwar nur eine Provinzial- oder sozusagen Wüstenkunst, in welcher doch weltbewegende Gedanken zittern. Manche

Motive klingen hier an, die das Mittelalter weiter entwickelte. Die Künstler waren gewiß einheimische Techniker, zwar keine Bildhauer, aber vorwiegend Stuckarbeiter und Former. Mitten durch diesen Camposanto führte ein Fußweg. Alle Kapellen scheinen darauf berechnet, daß der Durchwandernde nur die eine mit Bildwerk verzierte Seite sieht, während die andere kahl blieb. Von der dazu gehörigen christlichen Stadt haben sich bisher nur wenige, teilweise in Felsen gehauene, kleine Häuser gefunden. Also Rätsel allenthalben. Eine amerikanische Gesellschaft ist wacker in der Arbeit auf weitere Untersuchung. Da aber ihre Resultate noch unbekannt, der Veröffentlichung entgegenharren, so bieten diese Mitteilungen spannendes Interesse.

Die Fahrt geht weiter in der bisher angedeuteten Weise über Abydos, Denderah, Luxor, Karnak, mit Einschluß der armen Wüstenklöster bei Kamule, nach Esneh, Assuan und Nubien, überall die Spuren frühester christlicher Niederlassungen, die sich auch in den riesigsten alten Tempelbauten einnisteten. Wir brechen leider ab, da der uns zustehende Raum schon weit überschritten, der bisherige Bericht hinreicht, das reichhaltige, durchweg Neues bietende Werk eines Pioniers der deutschen Wissenschaft, durch Autopsie weiter zu verfolgen. — Der hohe Autor hatte für den heurigen Herbst eine gleiche Resultate zeitigende Pilgerfahrt nach Palästina geplant, zu welcher ihm in den folgenden Friedensjahren neues Heil erwachsen möge! *



ALEXANDER IVEN (KÖLN) MADONNA MIT KIND

Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914, Kirche des niederrhein. Dorfes

Text S. 55

ZUR IKONOGRAPHIE DER SELIGSTEN JUNGFRAU IM FRÜHEN MITTELALTER

Von DR. J. A. ENDRES

Die reichhaltige gediegene »Festschrift des Münchener Altertumsvereins zur Erinnerung an das 50jährige Jubiläum« (München 1914) bietet Seite 147 ff. eine Abhandlung von Dr. W. M. Schmid über »eine Kasel des späten 11. Jahrhunderts«. Es handelt sich um eine Kasula in der Sammlung des historischen Vereins in Eichstätt, welche die ganz frühe Glockenform aufweist. Ihrem Stoffe nach gehört sie zu einer Gruppe von Seidengeweben, welche an Meßgewändern des hl. Willigis († 1011) zu St. Stephan in Mainz und im Nationalmuseum in München und des Bischofs Reginbald I. († 1039) in Speier sowie an Gewandstücken der Kaiser Heinrich II. († 1024) und Konrad II. († 1039), letztere erhoben aus dessen Grab im Kaiserdom in Speier, nachgewiesen sind. Am Halsausschnitt ist die Kasula besetzt und zwar vorn mit einer latzartigen Figurenstickerei und an den Seiten mit gewebten Borten, welche eine verstümmelte Inschrift tragen. Dieser Schmuck deutet nach dem Verfasser auf das letzte Viertel des 11. Jahrhunderts, so daß wohl um diese Zeit der schon ältere Stoff zu dem kirchlichen Gewandstück verarbeitet wurde. »Da die Kasel, so hören wir, ursprünglich in Herrieden lag, kommt als Herstellungsort in erster Linie

Regensburg in Betracht, wo damals schon ein schwunghafter Handel mit ausländischen Textilien bestand und auch der Sitz einer blühenden Stickerei war«.

Doch nicht davon soll hier die Rede sein, sondern von dem Inhalte des Bildschmuckes am Paramente. Dieser Bildschmuck ist für die frühmittelalterliche Ikonographie deshalb von großer Bedeutung, da sich die Geschichte derselben aus Mangel an ausreichenden monumentalen Belegen vielfach auf die Buchmalerei, die Kleinkünste und die Paramentik zu stützen veranlaßt ist.

Schmid schildert die figürlichen Darstellungen an dem latzartigen Besatze vorn am Halsausschnitt in folgender Weise: »In einer Mandorla steht eine Gestalt mit den beiden erhobenen Händen und einem Nimbus; die eine Hälfte des Hintergrundes ist mit einem Flechtwerk, die andere mit doppelten Wellenlinien ausgefüllt. Um den Rand zieht die stark abgekürzte Inschrift:

† SPS SCS SVP UENIET INTER . .
ET VIRTUS ALTISSIMORVM BENIT . .

In den Ecken sind die geflügelten Evangelistensymbole sichtbar, zwischen den beiden oberen stehen zwei Sterne, zwischen dem unteren auf gemustertem Grund ein Vogel. Durch die Symbole weist sich die stehende Figur als Christus aus; ob dessen Rechte den Segensgestus zeigte, ist nicht mehr erkennbar. Der übrige Raum des Latzes ist mit rautenförmigem Nutzwerk ausgefüllt.«

Auf Grund der Inschrift stellt sich eine wesentlich verschiedene Deutung des Bildes als notwendig heraus. Die Inschrift selbst kann aber für den mit liturgischen und biblischen Texten Vertrauten nicht lange rätselhaft bleiben. SPS SCS sind häufig gebrauchte Kürzungen für Spiritus sanctus. SVP ist wegen des deutlich sichtbaren Querstrichs bei P als super zu lesen. Kurz die Inschrift ist das Bibelwort bei Lukas 1, 35: Spiritus sanctus superveniet in te, et virtus altissimi obumbrabit tibi. Sie enthält demnach die Verheißung des Engels Gabriel an Maria von der Empfängnis des Sohnes Gottes vom Hl. Geiste. Die von der Mandorla umfaßte Figur ist daher Maria und dies trotz der Evangelistenzeichen, welche die Darstellung oben und unten umgeben. Der Fall ist auch anderwärts nachweisbar, daß die Symbole der Evangelisten die Mutter Gottes, beziehungsweise die Kirche umgeben, so auf dem großen Deckenbild der Abteikirche zu Prüfening aus dem 12. Jahrhundert.



[illegible] KREUZTRAGENDER CHRISTUS AN DER NIEDERRHEINISCHEN KIRCHE DER DEUTSCHEN WERKBUND-AUSSTELLUNG KÖLN 1914. — *Text S. 55*

Maria steht in Orantehaltung. Hier ist demnach der evangelische Verkündigungsbericht nicht nach der Seite des historischen Vorgangs mit Engel und Jungfrau, sondern nach der Seite seines Inhalts und Vollzugs aufgefaßt. Die beigegebene Inschrift belehrt uns darüber, daß Einzelfiguren Marias in betender Haltung, wenn sie uns in der Frühzeit des Mittelalters gegenübertreten, mit der Verheißung ihrer Mutterschaft und ihrer Brautschaft gegenüber dem hl. Geiste in Beziehung gebracht werden können[1]. Als eigenartige Auffassung des Verkündigungsberichtes, die von der noch im christlichen Altertum aufkommenden und häufig mit genrehaften Zügen aus den Apokryphen ausgestatteten Darstellung von Jungfrau und Engel abweicht, verdient unsere Stickerei besondere Beachtung.

Noch zu einer weiteren Bemerkung veranlaßt das Schmuckstück an der Eichstätter Kasel. Es ist kaum anzunehmen, daß die künstlerische Konzeption der

[1]) Über die Darstellungen Marias in Oranteform siehe B. Kleinschmidt, Lehrbuch der christlichen Kunstgeschichte, Paderborn 1910, 580 f.



MADONNA

Originalmodell im Besitz S. M. des Deutschen Kaisers. Modelliert von Bruder Reinold in der Abtei Maria Laach, in Silber getrieben von Leo Moldrickx, Köln.





W. BARUTZKY (KÖLN) IX. KREUZWEGSTATION

Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914, Niederrheinische Dorfkirche. — Text S. 55

Stickerei hier erstmals und ganz originell auftritt. Vielmehr wird die Stickerin — an eine solche werden wir analog der durch die Inschrift angedeuteten Fertigerin der Borte wohl in erster Linie zu denken haben — nach irgend einer Vorlage gearbeitet haben. Auf Rechnung dieser Vorlage sind dann auch die beiden Sterne zu setzen zwischen den beiden oberen Evangelistenzeichen. Den Eindruck einer freien nachträglichen Zutat macht dagegen der Vogel zwischen den beiden unteren Evangelistenzeichen. Er verrät gegenüber dem nebenstehenden flott gezeichneten Adler ein auffälliges Ungeschick der künstlerischen Auffassung und der Zeichnung. Was bewog nun aber die Stickerin, diese ihre eigene Zutat einzuflicken? Weder an eine spielende Wiederholung des Adlers noch an eine bloße ornamentale Beigabe wird zu denken sein. Einen bestimmten Sinn gewinnt der Vogel aber im Zusammenhang mit der Inschrift: Spiritus sanctus superveniet in te als Symbol des hl. Geistes. Die Taube des hl. Geistes, welche, soweit ich sehe, ungefähr seit dem 12. Jahrhundert bei der Verkündigungsszene allmählich über Maria angebracht zu werden pflegte[1]), ist hier an einer wenig passenden Stelle einem bestehenden Bildtypus nachträglich hinzugefügt.

Demnach erscheint das Schmuckstück der Kasula aus dem Ende des 11. Jahrhunderts als ein nicht uninteressantes Beispiel für die frühmittelalterliche Wiedergabe des evangelischen Verkündigungsberichtes in der Kunst.

DIE DEUTSCHE WERKBUND-AUSSTELLUNG KÖLN 1914

Von DR. ANDR. HUPPERTZ-Köln

(Fortsetzung)

Die kirchliche Kunst

Kirchliche Kunst auf der Werkbundausstellung? wird mancher verwundert fragen. Lautete doch das Programm in der kürzesten Form der Reklamenflut auf den offiziellen Plakaten: Kunst in Handwerk, Industrie und Handel — Architektur. Also keine eigentliche Kunstausstellung! Und doch durfte auch die kirchliche Kunst in mehrfacher Hinsicht eine besondere Berücksichtigung im Ausstellungs-

[1]) Ein frühes Beispiel enthält ein aus Wysehrad in Böhmen stammendes Evangeliar aus dem 11. bis 12. Jahrhundert; vgl. St. Beissel, Geschichte der Verehrung Mariens in Deutschland während des Mittelalters, Freiburg 1909, 177 f. In den Abbildungen bei Venturi-Schreiber, Die Madonna, Leipzig 1900, begegnet die Taube erstmals an einem Relief aus dem 12. Jahrhundert, a. a. O. S. 161.



ALEXANDER IVEN (KÖLN) ANBETUNG DER KÖNIGE (MODELL)

Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914, Niederrheinische Dorfkirche. — Text S. 56

programm beanspruchen. Besserungen nämlich, welche der Deutsche Werkbund in Dingen des Geschmacks herbeizuführen bemüht ist, gilt es auch auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst, obgleich auch hier in den letztvergangenen Jahren so vieles schon geschehen ist, immer noch mehr anzustreben, so die fast zum üblen Schlagwort gewordene »Qualitätsarbeit«: Wahrheit, Zweckmäßigkeit, Gediegenheit und Schönheit in Material und Form. Ferner kann nicht genug der Beweis vor Augen demonstriert werden, daß auch bei geringen Aufwendungen dennoch eine künstlerische, wenn auch einfache Arbeit zu liefern möglich ist. Endlich hat der Werkbund in architektonischer Hinsicht, wie in einem Aufsatz des vorigen Heftes dargelegt wurde, den Versuch machen wollen, den gesamten Aufbau der Ausstellung nach modernen städtebaulichen Grundsätzen zu gestalten, und dieser Versuch sollte sich, wenngleich in bescheidener Form, auch auf den Kirchenbau erstrecken. War es begreiflicherweise nicht möglich, eine den großen Ausstellungsbauten entsprechende und sich einfügende Kirche zu erbauen, so erschien es um so notwendiger und leichter, die kleine Siedelung des Niederrheinischen Dorfes durch die Einordnung eines passenden Kirchleins in die übrigen Bauten als eine im wesentlichen vollständige und vorbildliche Anlage vorzuführen, vorbildlich natürlich nur bei gleichen Bedingungen und Umständen; in anderen Fällen anders. Während dieses Kirchlein eine zweckentsprechend einfache, jedoch künstlerischen Anforderungen genügende Ausstattung aufnehmen sollte, richtete man für die Aus-



NIEDERRHEIN. DORFKIRCHE. SEITENSCHIFF



INNENANSICHT DER NIEDERRHEINISCHEN DORFKIRCHE. BLICK AUF DIE EMPORE

(Vgl. Abb. S. 51)



INNENANSICHT DER NIEDERRHEINISCHEN DORFKIRCHE VON HEINRICH RENARD UND STEPHAN MATTAR (KÖLN). BLICK AUF DEN HOCHALTAR

Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914. — Text S. 52. Vgl. Abb. S. 50



AUSSENANSICHT DER NIEDERRHEINISCHEN DORFKIRCHE DER DEUTSCHEN WERKBUNDAUSSTELLUNG KÖLN 1914. — *Text unten*

stellung anspruchsvollerer Gegenstände kirchlicher Kunst in der Haupthalle zwischen einem protestantischen Raume und einer Synagoge einen katholischen Kirchenraum ein.

1. Die Dorfkirche (Abb. S. 47—64)[1]

An der ihr gebührenden Hauptstelle des Dorfes liegt die kleine Kirche, die nach gemeinschaftlichem Plane der Kölner Architekten B. D. A. Heinr. Renard, Erzdiözesanbaumeister, und Stephan Mattar, erbaut wurde (Abb. S. 50—52). Die Eingangsseite liegt am Marktplatz, an den Seiten vorbei führen Straßen zu jenem hin, die Chorseite ragt in den idyllischen Friedhof hinein (vgl. Plan S. 17, Nr. 49). Der bevorzugten Stelle zeigt sich die Kirche, auch abgesehen von ihrem sakralen Werte, architektonisch durchaus würdig. Denn sie gewinnt ihre Bedeutung in der Bautengruppe nicht allein durch ihre zentrale Lage, sondern vor allem durch ihre geschlossene, großwirkende Baumasse, durch echte Monumentalität. Sind wir bisher fast durchaus gewöhnt, daß die Kirchen unserer Dörfer aus der Zeit nach dem Erlöschen einer Stilentwicklung meist mit wenig Geschick einen der Stile der näheren oder entfernteren Vergangenheit nachzuahmen versuchen, ungeschickt durch einen zu der bescheidenen Umgebung wenig passenden Reichtum der architektonischen und dekorativen Formen, durch ein oft weit hergeholtes, mit dem bodenständigen Material der übrigen Gebäude schlecht zusammenwirkendes Gestein, sehen wir in unsern Dörfern gar zu oft in jeder Hinsicht deplazierte »Miniaturdome«, so redet unsere Dorfkirche deutlich eine andere Sprache, die gleiche Sprache wie ihre Umgebung, nicht eine Fremdsprache, auch keinen städtischen Dialekt. Sie ist aus dem gleichen Boden gewachsen, nach Material und Form, sie vereinigt sich mit den anderen Bauten zu einem harmonischen Ganzen, sie ist bodenständig. Als Material ist hübsch geschichteter Backstein, aus der niederrheinischen Erde gewonnen, verwendet; hier und da, über Fenstern und Türen, unter dem Dachansatz, in den Giebeln, wird die sonst in gleichmäßiger Bindung behandelte Mauerfläche durch Backsteinmusterungen belebt. Turm, Haupt- und Seitenschiff sind innig vereint; das eine Dach, welches die beiden Schiffe schirmend umfaßt, ist hinaufgezogen bis zum First des breit über Chor und Sakristei gelagerten Turmes. Nicht also Höhe und Masse des Mauerwerkes, sondern jene kraftvolle Zusammenschließung der einzelnen Bauteile gibt der an sich kleinen Kirche die monumentale Größe, zumal im Äußern jeder für ein kleines Dorf unbegründete und das Große auflösende Schmuck wohlweislich vermieden ist.

Dafür darf und soll auch eine Dorfkirche desto reicher in ihrem Innern sein. Reichtum, Formen- und Farbenfreudigkeit, die einer Kirche den katholischen Charakter verleihen, ist daher auch in dieser Kirche zu erzielen versucht worden. Es war dies dadurch möglich, daß die noch junge Vereinigung Ars sacra, Verein zur Förderung religiöser Kunst, E. V., Köln, der auch die beiden Erbauer angehören, die Aufgabe übernahm, die Kirche

[1]) Weitere Abb. zu diesem Bericht folgen. D. R.

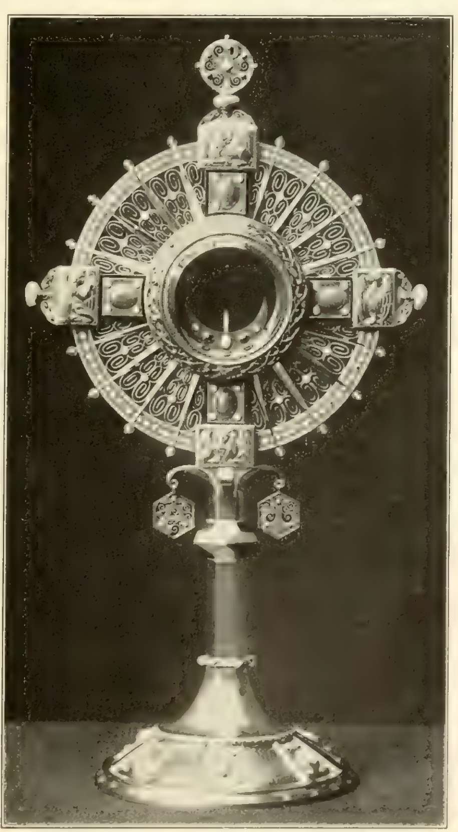
vollständig und nach Möglichkeit einheitlich auszustatten.

Die Schwierigkeit der einheitlichen Einrichtung einer Kirche in unserer Zeit ist leicht einzusehen. Zunächst kann in der gegenwärtigen Kunst noch nicht von einem geklärten Stil, der alles durchdringt und harmonisch zusammenfügen läßt, die Rede sein. Noch befinden wir uns in einer Zeit des Suchens. Am weitesten fortgeschritten scheint in der Architektur eine Klärung, die Erkenntnis eines Zieles, auf dessen Gestaltung ein Blick auf die kunstgeschichtliche Vergangenheit der jeweiligen Gegend sehr gerechtfertigt sein mag. Daher das Scheitern so vieler Bemühungen, um jeden Preis etwas in jeder Beziehung Neues zu schaffen, und anderseits die Befriedigung, welche uns beispielsweise auch auf der Werkbundausstellung beim Anblick mancher Bauten erfüllt, die an Historisches anknüpfen. Nicht am wenigsten trifft das für das Niederrheinische Dorf zu.

Zur Ausstattung der Dorfkirche ist weiterhin zu bemerken, daß die einzelnen Gegenstände gefertigt wurden, als auch der Bau erst im Entstehen begriffen war, so daß also weder an ihm als Hauptwegweiser, wenn man von den Plänen absieht, noch an anderen, bereits vorhandenen und vorbildlichen Ausstattungsgegenständen den selbständig arbeitenden Künstlern ein Hinweis für die Formensprache möglich war. So konnte als Anhaltspunkt in erster Linie zunächst nur die Forderung der Ausstellungsleitung dienen, ausschließlich in neueren Formen, ohne Zurückgreifen auf Historisches, zu arbeiten, dann die Forderung, nur Qualitätsarbeit zu liefern und im allgemeinen den bescheidenen Zweck im Auge zu behalten. Offenbar war also die Aufgabe nicht leicht; aber das Resultat vermag gewiß zu befriedigen und nach verschiedener Richtung gut zu wirken.

Vor allem wird gezeigt, welche Wirkung in einem dem Dienste des Allerhöchsten geweihten Raume eine möglichst aus Künstlerhänden hervorgegangene Ausstattung hervorbringt gegenüber einer solchen, die im »Warenhaus für christliche Kunst«, in anmaßend »Institut für christliche Kunst« oder ähnlich sich nennenden Läden zusammengekauft ist oder von keineswegs den Namen Künstler verdienenden Leuten durch geistloses Nachahmen historischer Stile angeblich billig geliefert wird. Es ist über dieses Thema schon viel und doch leider nicht genug, weil nicht durchschlagend wirkend, geschrieben worden; weitere Ausführungen müssen wir uns hier versagen.

Die Ausstattung der Dorfkirche zeigt ferner, daß es recht gut möglich ist, auch auf dem Gebiete der religiösen Kunst der Forderung der Gegenwart nach Entwicklung und neuen Formen und nach künstlerischer Qualität ohne Preisüberforderung nachzukommen. Wohl nehmen die Veranstalter nicht in Anspruch, in allem das Beste und Mustergültiges zu bieten. Es hat immer große und kleine Meister gegeben. Der Beschauer mag also selbst das eine mit Hilfe des anderen prüfen und beurteilen und dadurch Kenntnis und Geschmack erweitern. Neben dem minder Guten wird der



FRANZ WÜSTEN (KÖLN) MONSTRANZ
Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914, Niederrheinische Dorfkirche
Preis M. [illegible]50



HL. FRANZ VON ASSISI VON NIK. STEINBACH (KÖLN
Eichenholz. — Text S. 55

Wert des Besseren augenscheinlicher. »Prüfet alles und behaltet das Beste!«

Eine ganz spezielle Rücksicht wurde natürlich bei dieser Ausstattung noch auf den Umstand genommen, daß es sich um eine Landkirche handelt. Abgesehen davon, daß auch im Hinblick auf die gewöhnlich bescheidenen Mittel die Einrichtungsgegenstände vorwiegend schlicht und einfach sein müssen, sollen sie es auch, gerade wie das Gebäude, sein, damit sie in ihren Rahmen passen. Endlich ist auch vielfach in den Themen der Darstellungen und in der Wahl der Gegenstände sowie der Farben auf sinnvolle Beziehungen und einen zum Volke passenden Geschmack Bedacht genommen. Es sei hingewiesen auf die Musterung des von den Vereinigten Servais-Werken (Köln) gelegten Fußbodens und auf die durch die Firma Carl Koch (Köln) besorgte Ausmalung, besonders der Holzdecke und des Chorgewölbes. Fußboden und Decke haben einen ziegelroten Grundton mit schwarzer beziehungsweise sattblauer, grüner und weißer Musterung. Das Chorgewölbe ist blau mit gelbbraunen, wie mattes Gold wirkenden Ornamenten. Die Wände sind im Chor gelbbraun, im Schiff lebhaft grün gestrichen. Leider haben letztere infolge der Feuchtigkeit der massiven Mauern, die in der kurzen Zeit nicht völlig austrocknen konnten, von ihrer Frische eingebüßt. Wir weisen ferner hin auf die reichliche Heranziehung der Kunstschmiederei mit tüchtigen Arbeiten von Aug. Kotthoff-Köln (Abb. S. 58), dann auf die Darstellungen der Schiffenster von Wilh. Pütz (Köln), die oben farbig verglast sind, unten je zwei Darstellungen, vielleicht in etwas zu sehr vereinfachter, immerhin reizvoller Behandlung, enthalten. Auf der einen Schiffseite sehen wir Adam grabend und Eva mit dem Spinnrocken, Kain und Abel auf dem Felde opfernd, Noe in der Weinlese, Joseph von Ägypten in der Ernte, Booz und Ruth auf dem Felde, Moses als Hirt vor dem brennenden Dornbusch, auf der anderen Seite St. Isidor als Pflüger, St. Wendelin als Hirt, den verlorenen Sohn als Schweinehirt, den Sämann aus dem Gleichnisse, St. Eligius als Patron der Schmiede, schließlich den volkstümlichen St. Christophorus. Außerdem fertigte Pütz das Rundfenster in der Taufnische mit der Taufe Christi sowie das ovale Fenster neben der Orgel mit der von Engeln umgebenen hl. Cäcilia. Leider waren von diesen Fenstern wie von manchen anderen Gegenständen wegen der Kriegswirren keine besonderen Aufnahmen zu erhalten. Manches davon zeigen einigermaßen die Innenaufnahmen des Raumes. Die Chorfenster mit Darstellungen des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe (Abb. S. 51) sind von F. X. Reuter (Köln). Die Leuchtkraft der Farben beeinträchtigt die Wirkung des Altarbildes von Hermann Krahforst (Aachen). An seiner Stelle würde bei den gegebenen Lichtquellen mit einer vergoldeten plastischen Arbeit und anstatt des an sich guten Marmoraufbaues von Peter Kessel (Aachen) mit einer dem Cha-



HL. ANTONIUS VON NIK. STEINBACH (KÖLN
Eichenholz. — Text S. 55



HL. WENDELIN VON PETER SPERLING (KÖLN). — *Text oben*

rakter der Kirche mehr angepaßten Mensa mit Holzbekleidung oder aus Stein eine bessere Wirkung erzielt worden sein, wenn sich nur auch dafür ein opferbereiter Künstler gefunden hätte. Tabernakel und Leuchter des Hauptaltars von Jos. Zaun (Aachen) sind dem Marmor gut angepaßt (Abb. S. 59).

Über dem Nebenaltar hängt Rob. Seufferts (Köln) Maienkönigin mit zartviolettem Gewande auf dem Grün des landschaftlichen Hintergrundes (Abb. nach S. 56). Die Mensa enthält ein Relief »Trinkende Hirsche« (Abb. S. 56) von Nic. Steinbach (Köln), der auch zwei reizende Statuetten, St. Franziskus von Assisi und St. Antonius von Padua in Eichenholz schnitzte (Abb. S. 54) und einen hl. Joseph modellierte. Der Altarunterbau ist ziegelrot mit schwarzen Einfassungen gestrichen, ebenso die mit der Kanzel vereinigte Kommunionbank, die Orgel mit der Brüstung und die Türen. Ein guter Farbenakkord geht so durch den ganzen Raum hindurch.

Die Kommunionbank wurde von Eduard Schmitz (Köln), die Kanzel von H. Laumen (Erkelenz) ausgeführt, beides nach Entwürfen von Architekt Heinr. Renard, der auch den Orgelprospekt (Abb. S. 50 und 51) entwarf. Die Orgel wurde von der bekannten Bonner Orgelbauanstalt von Joh. Klais geliefert.

Vor dem rechten Chorpfeiler steht das Originalmodell der den Lesern aus dem VII. Jahrgang, S. 47, dieser Zeitschrift bekannten Herz-Jesustatue von Prof. Georg Grassegger (Köln). An Plastiken sind außerdem noch zu nennen die feine Madonna von Alexander Iven (Köln, Abb S. 47), dann über den Schiffssäulen ein St. Georg von W. Barutzky (Köln) und St. Wendelin von Peter Sperling (Köln, Abb. Seite 55), einem Schüler Graseggers, ferner das Modell zu einer Pietà in Birnbaumholz von Aug. Schmidt (Köln) in strenger Auffassung, Maria mit dem herben Ausdrucke stummen Schmerzes (Abb. S. 57), und eine vorzügliche Darstellung desselben Gegenstandes in Bronze von Hub. Menniken (Berlin - Charlottenburg), die in anderer Komposition dem Schmerze einen bewegteren Ausdruck gibt (Abb. S. 56). In der unter dem Chorbogen hängenden, vergoldeten Madonna in der Mandorla von Simon Kirschbaum (Köln), in den verzierten Wachskerzen von O. J. Menden (Köln) mit ihren verschiedenen eisengeschmiedeten Haltern und Trägern von Kotthoff versuchte man entschwundene Motive wieder zu popularisieren (Abb. S. 58), in den von W. Barutzky modellierten Stationen (Abb. S. 49), Konsekrationskreuzen und Weihwasserbecken die heimische Steinzeugindustrie in die Erinnerung zu bringen. Endlich sollte der Blumenschmuck in passenden Steinzeugvasen, so auf dem Seitenaltar und auf einem Devotionsaltärchen mit dem markigen St. Antoniusbilde (Abb. S. 57) von Joh. Osten (Köln), Anregung geben, auch auf diesem Gebiete in unseren Dorfkirchen den Charakter des Ländlichen nicht zu leugnen.



HL. GEORG VON W. BARUTZKY (KÖLN-LINDENTHAL). — *Text oben*

Außen wurden die Backsteinflächen der Kirche hier und da durch Reliefs belebt, so



HUB. MENNIKEN (BERLIN-CHARLOTTENBURG PIETÀ

Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914, Niederrheinische Dorfkirche. — Text S. 55

durch einen kreuztragenden Christus von W. Albermann (Köln, Abb. S. 48), eine Madonna von Ed. Schmitz, die Anbetung der Könige (Abb. S. 49) und die Schlüsselübergabe an Petrus von Iven. Die kleine Eingangshalle erhielt ein Antlitz Christi (Abb. im 7. Jahrg.) von Grasegger, die Apsis auf dem Friedhofe ein sinnvolles Rundrelief von Joseph Krings (Königswinter), einem Graseggerschüler; es zeigt die Halbfigur Christi als Weltrichter, den als Füllung des Tondos zur Auferweckung der Toten blasende, kleine Engel umgeben.

In der Sakristei wurden Paramente nach Entwürfen von J. Osten, C. Krewinkel (Aachen), C. Korff (Aachen) und vom Verfasser, ausgeführt von Rosa Zengel (Köln) und Korff & Hackstein, Geschw. Kremers Nachf. (Aachen), ausgestellt. Auch hier wurde auf Einfachheit gehalten. Applikationsarbeit und Konturstickerei bringen recht gute Wirkungen hervor und lassen die Preise in bescheidenen Grenzen. Die grüne Kasel von Osten zeigt als Mittelstück des Kreuzes einen streng gezeichneten Christus zwischen stilisierten Engeln (Abb. S. 61). Das Kreuz ist violett mit goldener Verzierung. Vornehm wirkt ein lachsfarbenes Kaselkreuz mit Goldstickerei und -applikation auf weißer, durch ihr Fischgratmuster silbern schimmernder Seide (Abb. S. 60). Eine für Advent und Fastenzeit bestimmte Kasel (Abb. S. 64) will an Buße und Abtötung erinnern durch den unscheinbaren lila-aschgrauen Ton der Seide und sparsamstes Ornament in matten Silberborten und -kordeln, aus der Erwägung, daß die Farbe unserer violetten Paramente manchmal mehr einen festlichen als Bußcharakter trägt. Die Kaseln haben die im Rheinlande bevorzugte sog. gotische Form. Eine weiße Stola enthält die Symbole Christi und der Evangelisten, die mit Gold und Silber auf stumpfblaue Felder gestickt sind (Abb. S. 60), eine rote Stola sinngemäß Kreuz und Dornenkrone und stilisierte Palmzweige, die Leidenssymbole Christi bezw. der Martyrer (Abb. S. 61).

Auch die Goldschmiedekunst ist gut vertreten. An erster Stelle ist die in der Abtei Maria-Laach modellierte, von Leo Moldrickx (Köln) in Silber getriebene und in den Tiefen vergoldete, 80 cm hohe Madonna zu nennen (Abb. nach S. 48), deren Originalmodell das Gefallen S. M. des Kaisers gelegentlich eines Besuches in der Abtei fand und in seinen Besitz überging. Die ausgestellten Geräte zeigen ihrer Bestimmung entsprechend meist einfache, gefällige und zweckmäßige Formen, so ein Kelch und ein Ziborium in mattgebürsteter Vergoldung von Jos. Fuchs (Paderborn), eine Monstranz (Abb. S. 53) von Franz Wüsten (Köln), ferner Kelch, Ziborium und Monstranz von Joh. Schreyer jr. (Aachen),



NIK. STEINBACH RELIEF FÜR SEITENALTAR-MENSA

Modell — Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914, Niederrheinische Dorfkirche
Text S. 55



DIE MAIENKÖNIGIN

Ölgemälde von Robert Seuffert (Düsseldorf) über dem Seitenaltar der Niederrheinischen Dorfkirche auf der Deutschen Werkbundausstellung Köln 1914. — Text S. 54





AUG. SCHMIDT (KÖLN) PIETÀ

Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914, Niederrheinische Dorfkirche. — Text S. 55

der auch ein hübsch gearbeitetes Taufgerät und ein Weihrauchfaß ausstellte. Aloys Kreiten (Köln) erscheint mit einem Kelche; seine Meßkännchen (Abb. S. 59) mit Teller offenbaren hohe Geschicklichkeit in der Bearbeitung des Silbers; doch wäre eine Vereinfachung der Dekoration zweckdienlicher. Eine Monstranz von Gabr. Hermeling, Inhaber J. Kleefisch (Köln) könnte in ihren Formen mehr Einheitlichkeit besitzen; besser ist ein Ziborium mit guten Emails.

Durch ein Missale ist der Verlag J. & W. Boisserée (Köln) vertreten; es ist in braunes Schweinsleder gebunden, mit Blauschnitt und Goldpressung nach Entwurf von Prof. Ernst Riegl (Köln).

Nun noch der Kostenpunkt für die als »Musterprobe« vorgeführte Kirche. Bei einem Fassungsvermögen von 350—400 Personen würde sie mit Ausmalung und Plattenbelag für 25 000—30 000 Mark erbaut werden können. Eine entsprechende, künstlerisch befriedigende Ausstattung könnte für die Gesamtsumme von 8000—10 000 Mark geliefert werden. Begreiflicherweise ist hier, da es sich ja auch um eine Ausstellung handelt, in welcher möglichst viel gezeigt werden soll und jeder Künstler nach Möglichkeit zur Geltung kommen möchte, die Ausstattung ziemlich reich, das zunächst Notwendige überschreitend, gehalten. Mancher Gegenstand mag sogar für eine Dorfkirche zu kostbar erscheinen. Aber ist nicht auch in der Wirklichkeit manche ältere Dorfkirche um die eine oder andere Kostbarkeit zu beneiden?

Eine passende Orgel würde 5000 bis 6000 Mark, zwei Läuteglocken mit Glockenstuhl 1000 Mark kosten. Die Turmuhranlage mit Viertel-, Halb- und Vollschlag, täglich automatisch-elektrischem Aufzug und zwei Zifferblättern wird für 3000 Mark geliefert, das reiz- und stimmungsvolle Glockenspiel, an 17 Glocken vier Lieder spielend, für 11 500 Mark. (Schluß folgt.)

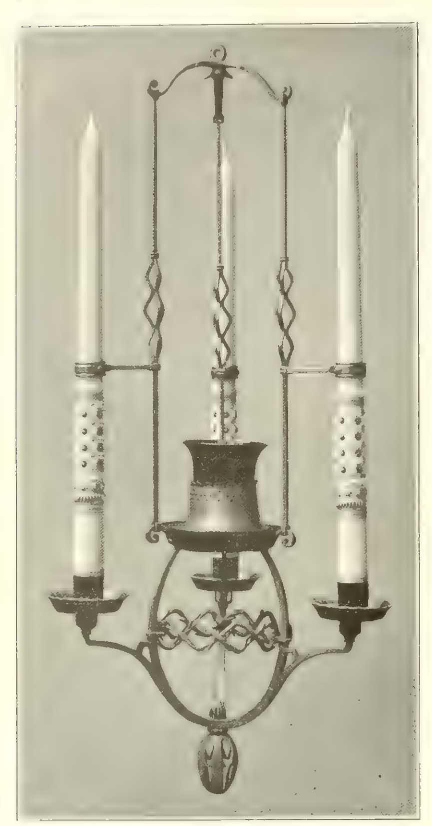
AN UNSERE KÜNSTLER

Jene Künstler, welche auf den Krieg bezügliche Kunstwerke oder Entwürfe besitzen, bitten wir, uns baldigst hiervon Mitteilung zu machen, womöglich unter Zusendung einer Photographie. Es handelt sich um religiös gedachte öffentliche Gedenkzeichen für im Feld gefallene Krieger: Säulen, kleine Kapellen, Reliefstafeln, plastische oder gemalte Epitaphien für Kirchen und öffentliche Gebäude. Ferner handelt es sich um künstlerische Votivbilder, um weihevolle Denkmünzen auf den Krieg. Auch christlich empfundene Kriegerdenkmäler und Kriegergrabmale wären ins Auge zu fassen. — Die christlichen Künstler müssen auf dem ganzen Gebiete, auf das wir hier verweisen, selbst die Initiative ergreifen. S. St.



JOH. OSTEN (KÖLN) HL. ANTONIUS VON PADUA

Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914, Niederrheinische Dorfkirche. — Text S. 5[illegible]



TORLAMPE AUS SCHMIEDEISEN VON AUG. KOTTHOFF (KÖLN-LINDENTHAL). WACHSKERZEN VON O. J. MENDEN (KÖLN)
Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914. — Text S. 54 und 55

AUSSTELLUNG DER DARMSTÄDTER KÜNSTLERKOLONIE 1914

Von DR. O. DOERING-Dachau

Die Darmstädter Künstlerkolonie stellte heuer seit den fünfzehn Jahren ihres Bestehens zum dritten Male für sich allein aus, nachdem sie sich außerdem inzwischen noch an einigen andern Veranstaltungen der Art mitbeteiligt hat. 1899 vom Großherzoge Ernst Ludwig ins Leben gerufen zu dem Zwecke, dem darniederliegenden deutschen Kunstgewerbe, zumal der Raumkunst, aufzuhelfen, entfaltete die Kolonie dank der Tüchtigkeit ihrer ersten Mitglieder Christiansen, Bürck, Bosselt, Huber, Habich, Peter Behrens und Olbrich bald eine solche Fruchtbarkeit neuartigen Schaffens, daß sie schon 1901 die erste Ausstellung in ihrem Heim auf der Mathildenhöhe wagen konnte. Unstreitig waren damals ihre Leistungen formal so absichtlich anders, als man bisher gewohnt war, daß über der Verwunderung und über dem Widerspruche, der sich ob dieses Äußern erhob, die inneren Vorzüge, das bleibend Wertvolle daran, vielfach übersehen wurde. Gering blieb damals auch der materielle Erfolg. In den nächsten Jahren schieden außer Behrens noch mehrere andere Mitglieder, teils infolge Übernahme anderer Stellungen, teils durch den Tod, aus. Gleichwohl verstand es der Großherzog, dessen Begeisterung für das Unternehmen sich immer gleich geblieben ist, über alle Schwierigkeiten hinwegzukommen, neue Kräfte heranzuziehen und mit ihrer Hilfe konnte 1904 die zweite Ausstellung unternommen werden. Sie war kleiner als die erste, fand aber, vermutlich weil inzwischen bei den Künstlern wie bei dem Publikum schon eine gewisse Klärung stattgefunden hatte, wesentlich mehr Beifall als die erste. Besonders Olbrich trat bei jener Gelegenheit mit einer Reihe glänzender Leistungen der Raumkunst hervor und bewies mit ihnen, wie rüstig er auf dem Wege war, seine ehemaligen Wiener Gepflogenheiten zugunsten neuer und vergeistigter Entwicklung abzulegen. Die Weltausstellung von St. Louis 1904, die Hessische Landesausstellung 1908 brachten der Kolonie weitere Erfolge. Neue Künstlerkräfte waren ihr mittlerweile beigetreten. Außer dem Maler und Buchkünstler F. W. Kleukens, dem Goldschmied E. Riegel, dem Bildhauer H. Jobst war es namentlich der Architekt Albin Müller, dessen Wahl sich als eine überaus glückliche erwiesen und bis heute bewährt hat. Vom alten Stamme war nur mehr Olbrich übrig, der aber 1908 plötzlich starb, während er in Düsseldorf das Tietzhaus baute. Seine letzte große Leistung in Darmstadt war der Bau des sogenannten Hochzeitturmes, den die Stadt dem neuvermählten Großherzoge als Dankesgabe dafür widmete, daß er die Industrie und die Kunst Hessens durch seine Bestrebungen so bedeutend gefördert hatte. Ein vollwertiger Ersatz für Olbrichs Ideenfülle und riesige Tatkraft ist nicht gefunden worden, aber das Erbe seines Geistes wird in rühmlicher Weise verwaltet. Das zeigte die heurige Ausstellung. Mehrere Jahre lang bestand nach seinem Tode die Kolonie nur aus vier Mitgliedern; erst 1911 mußten, vornehmlich im Interesse der bevorstehenden neuen Ausstellung, wiederum einige Mitglieder angeworben werden. Es waren der Maler H. Pellar, der Bildhauer B. Hoetger, der Architekt und Kleinkünstler E. J. Margold, der Architekt E. G. Körner, der sich durch die Erbauung der Synagoge zu Essen Ruf erworben hatte. Auch die Aufgaben der Kolonie waren seit einigen Jahren größer, die Verpflichtungen der Mitglieder umfänglicher geworden durch die 1907 erfolgte Gründung der »Darmstädter Lehrstätten für angewandte Kunst« und der zur Herstellung mustergültiger Drucke eingerichteten »Ernst-Ludwig-Presse«.

Für die Ausstellung 1914 hat namentlich Müller eine gewaltige Summe von Arbeit geleistet. Das Hauptstück davon ist die große Gruppe von Mietshäusern, die er am Fuße der Mathildenhöhe errichtet hat. Sie verdanken ihr Entstehen zunächst dem äußeren Anlaß, daß an jener Stelle früher eine häßliche Aussicht auf mehrere Brauereigebäude frei lag, die durch diese Häuser nun glücklich verdeckt ist. Als tieferer Grund für ihre Erbauung kam der Gedanke in Betracht, daß bisher zwar schon sehr viel für die Ausstellung von Einzel- und Einfamilienhäusern getan worden war — besondeɪs Olbrich hatte sich darum wesentliche Verdienste erworben — daß es nun aber an der Zeit sei, auch einmal für die in Geschossen verteilten Mietswohnungen Vorbilder zu schaffen. So sind also diese Häuser in ihrer Gesamtarchitektur, wie jede ihrer Wohnungen in ihrer Disposition und Einrichtung bis ins kleinste so durchgeführt worden, daß sie jeglichem Anspruche nach praktischer Brauchbarkeit, wie nach Wohnlichkeit und ästhetischer Befriedigung vollauf und vielfach neuartig

gerecht werden. Die Häuser und die Wohnungen sind bisher unbenutzt, weil sie ja doch einstweilen Ausstellungsobjekte sind; unbehindert wandelt der Besucher in ihnen umher und freut sich der harmonischen, abwechselnden Bilder, welche diese Interieurs darbieten. Sie sind auf die Verhältnisse wohlsituierter und mit feinstem Geschmacke begabter Bewohner berechnet, behaglich und natürlich ohne Effekthascherei oder die in der ersten Zeit der Kolonie fühlbare Neigung zur Negation des Altgewohnten.

Auch die Ausstellung droben auf dem Hügel zeigte, daß im Laufe der Jahre eine gesunde Beruhigung der Nerven eingetreten ist. Die Stürmer und Dränger haben nichts von dem Fluge ihrer Phantasie eingebüßt, aber sie sind abgeklärter geworden, und das kam dem Eindrucke der Ausstellung und den Hoffnungen, die man auf sie setzen soll, wesentlich zustatten. Der Raumkunst werden nach wie vor höchstgespannte Aufgaben gestellt, und diese werden gelöst nicht durch Sonderbarkeiten und Formen, die berechnet scheinen Widerspruch herauszufordern, sondern durch Feinheit in der Auswahl der erlesenen Materialien, durch Ruhe der Formen, die zuvörderst dem Zwecke des Gegenstandes angepaßt sind, und ihn durch die Führung der Linien und naturgemäßen Schmuck idealisieren, durch Farben von schlichter und gerade darum köstlicher Wirkung, endlich durch Techniken, die aufs sorgfältigste herausgebildet sind. Diese Architekturen, diese Gartenanlagen mit ihrem vielartigen Schmucke, diese Innenräume voll herrlicher Pracht, sie sind Dinge, deren Gebrauch weit außerhalb des Gesichtskreises des gewöhnlichen Menschen liegen, der weder Millionen noch eine Krone besitzt. Aber gerade die Erfüllung der ungewöhnlichen Anforderungen beruht auf der Voraussetzung von Fähigkeiten, die jeglicher Einzelheit gewachsen sein müssen, und die daher imstande sind, im Großen Vorbilder zu schaffen und Lehren zu erteilen, die Nutzen für das Kleine, das Alltägliche schaffen. So geht also bei diesen Bestrebungen jene bescheidenere angewandte Kunst, auf die der Durchschnittsmensch sich angewiesen sieht, keineswegs leer aus, sondern empfängt gerade hier von dem Parnaß, genannt Mathildenhöhe, herab die brauchbarsten Anregungen und Leitgedanken. Daß dies wirklich der Fall ist, und daß die Bemühungen der Künstlerkolonie nicht auf bloße Phantastereien, sondern auf verständige Alltagspraxis herauskommen, das zeigt sich klar in dem Aufschwunge, welchen das hessische Kunstgewerbe seit dem Bestehen der Kolonie mehr und mehr gewonnen hat. — Blicken wir uns in der Erinnerung noch ein wenig in der Ausstellung um. Durch einen breiten Säuleneingang (Müller) betreten wir das Gelände, überschauen die große, strenge Brunnenanlage (Müller), in der sich die von früher herstammende, stilistisch jetzt nicht mehr recht herpassende russische Kapelle spiegelt, durchschreiten den mit Hoetgerschen Skulpturen geschmückten Platanenhain, wandern an dem Margoldschen Ausstellungsrestaurant und dem Hochzeitsturm vorüber zu dem Körnerschen Modepavillon. Weiterhin fesselt der Luxus der Müllerschen Badeanlage den Blick. Endlich erreichen wir das Hauptausstellungsgebäude, die Stätte, in welcher die Darmstädter Raumkunst ihre größten Triumphe feiert. Nur einiger Säle sei gedacht. Da ist eine Bibliothek (Margold) in braunem Holz, die Decke mit großen Rosen geschmückt, die Möbel tieffarbig gemustert. Da ist ein Gartensaal (Körner) in Gelb mit weißem, zarten Reliefdekor, weißer Decke und braunen Möbeln. Überaus vornehm wirkt ein Damensalon (Kleukens) in verschiedenen Abstufungen von Blau. Eine Pfeilergalerie (Müller) zeigt weiße Wände, die Decke mit Oberlicht, dunkle Möbel von strenger Form. Durch diesen Raum erreicht man den prachtvollen Musiksaal (Müller). Hier schimmern die kassettierte Decke, die Wände, der Mosaikbelag der Apsis in Gold, der Fußboden ist mit edeln Hölzern eingelegt, die Sitzmöbel sind grün. Ein Herrenzimmer (Müller) zeigt schöne



JOS. ZAUN (AACHEN) TABERNAKELTÜRE

Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914. Niederrheinische Dorfkirche. — Text S. 55

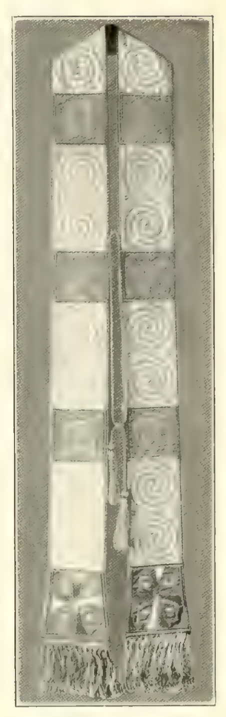


MESSKÄNNCHEN VON AL. KREITEN (KÖLN)

Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914. Niederrheinische Dorfkirche. — Text S. 57



WEISSE KASEL, ENTWORFEN VON DR. A. HUPPERTZ (KÖLN), AUSGEFÜHRT VON KORFF & HACKSTEIN IN AACHEN
Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914, Niederrheinische Dorfkirche
Text S. 56



WEISSE STOLA, ENTW. VON DR. HUPPERTZ, AUSGEFÜHRT VON KORFF & HACKSTEIN IN AACHEN. — *Text S. 56*

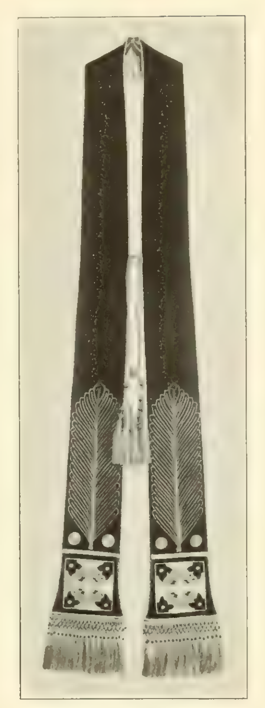
Wandvertäfelungen in glänzend poliertem dunklem Holz, sowie diskrete Ornamentierung, die also doch wohl auch von der modernsten Kunst als etwas Notwendiges anerkannt werden muß, so sehr man eine Zeitlang glaubte, sich dagegen sträuben zu sollen. In den Kästen dieses Zimmers befindet sich eine von Kleukens ausgestellte Auswahl von Erzeugnissen der Großherzoglichen Privatdruckerei, der vorher erwähnten Ernst Ludwig-Presse. Zwischen diesem und dem Musiksaale liegt der »Raum der freien Kunst«. Die Skulpturen hier sind von Jobst, die Gemälde von Pellar. Die Existenz dieses Raumes bedeutet einen höchst bemerkenswerten Fortschritt; er besitzt die symptomatische Bedeutung, daß die strengen Regeln und Richtlinien der Architektur allein auf die Dauer nicht genügen, sondern daß das Leben auch freiere, unabhängigere Schönheit verlangt; — und weiterhin, daß die Darmstädter Kolonie jetzt auch anfängt, Malerei und freie Plastik auf ihr Programm zu setzen. Der letzte Raum enthält Werke der Goldschmiedekunst. Hier sieht man eine Auswahl wunderbarer Arbeiten aus den herrlichsten Materialien, die durch feinsinnige Behandlung und Formengebung zu den edelsten Wirkungen gebracht sind. Leise Nachklänge älterer Kunst sind wohl unverkennbar, aber gleichwohl ist alles neuartig erdacht und durchgeführt. Auch in diesen kleinen Werken spricht sich der große Charakter der Darmstädter Kunst bewunderungswürdig aus. Der Meister dieser Kostbarkeiten ist Prof. R. Riegel, der seit 1912 aus der Kolonie ausgeschieden und nach Köln gegangen, aber auswärtiges Mitglied geblieben ist. Von seinen in Darmstadt ausgestellten Werken greife ich nur, wegen der kirchlichen Beziehung, ein großes Kreuz heraus; es ist aus Bergkristall, geschmückt mit Email, Filigran und Halbedelsteinen. Zwei Leuchter bilden die Seitenstücke dazu. Außer den Arbeiten Riegels sieht man noch eine Reihe von solchen, des seit 1913 herberufenen Goldschmiedes Th. Wende. Sie dienen im allgemeinen weniger den Zwecken des reinen Schmuckes, als auch zugleich des praktischen Gebrauches, der bei Riegel mehr zurücktritt.

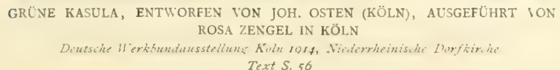
GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1914.

Von DR. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee).

Die »Große« war bereits im Aufschwung, zumal indirekt durch das Sinken der »Sezession«, und besaß namentlich an ihrer Graphik eine Leistung, die allein schon die Mißgunst schlagen konnte. Allein ihre Absicht, dem vielen vorhandenen Mittel- und Übermittel-







GRÜNE KASULA, ENTWORFEN VON JOH. OSTEN (KÖLN), AUSGEFÜHRT VON ROSA ZENGEL IN KÖLN
Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914, Niederrheinische Dorfkirche
Text S. 56

ROTE STOLA, ENTWORFEN VON DR. A. HUPPERTZ, AUSGEF. VON KORFF & HACKSTEIN IN AACHEN
Text S. 56

gut einen Markt zu geben, was noch nicht einmal das Schlimmste sein würde, wird nicht auch ergänzt durch die Absicht, neuschaffend vorwärts zu kommen. So ist die Ausstellung von 1914 derart arm an größeren Bestrebungen, daß es erst recht schwer wird, aus den etwa 3200 ausgestellten Stücken das für einen Bericht Lohnende herauszufinden. Dazu kommt noch das Unzureichende des Kataloges mit seinen allzu häufig mangelhaften Angaben; und gerade hier würde eine Genauigkeit sowie eine übers Gewöhnliche hinausgehende Reichlichkeit gut angebracht sein, damit wenigstens das vorgeführte breite Tatsachenmaterial auch für eine künftige rückblickende Betrachtung vollständig registriert wird.

Wieder sind mehrere Gruppen, Kollektionen usw. vorhanden; doch ersichtlich ist kaum eine mit einem besonderen Kern und Wollen und Vollbringen aufgetreten. Am wenigsten die »Kunsthistorische Abteilung (Berliner Kunst der Zeit Wilhelms I.)«. Was da in Saal 1 an Gemälden und einigen Graphiken zusammengebracht ist, kann sich weitaus nicht vergleichen mit dem, was »retrospektiv« sonst schon geleistet worden ist und werden kann. Daß C. Graeb gute Architekturbilder gemacht hat und E. Hildebrandt in der farbigen Entfaltung der modernen Landschaftsmalerei einen markanten Platz einnimmt, wissen wir; ebenso daß K. G. Pfannschmidt d. Ä. mit Werken wie dem hier ausgestellten Zeichnungenzyklus »Die Aussetzung und Auffindung Moses« auch einem sehr rückschauenden Geschmack von heute kaum etwas Rechtes mehr bietet. Bleibt etwa noch eine »Anbetung der Hirten« von Geselschap (ersichtlich dem Älteren), in der trotz einer Künstlichkeit doch auch eine Kraft der Innigkeit lebt.

Am ehesten ist noch von einem besonderen Anlauf zu sprechen bei dem, was — im großen Saal 2 — als »Monumentalmalerei« vorgeführt wurde. Unter den damit gemeinten Kartons sind am zahlreichsten und neuesten die von F. Andri. Wenn auch seine Figuren »Rat, Frömmigkeit« usw. mit ihrer einförmigen Leere nicht recht überzeugen, so reichen doch seine Apostelbilder mit einer kräftig einfachen Eigenart beinahe an einige ältere Vorbilder dieses Themas heran. Der Karton »Auferstehung« von R. Pfeiffer, d. h. ein vom liegenden Kreuz sich erhebender Christus, aus der Friedhofskapelle zu Tilsit, überrascht als eine der kräftigsten religiösen Wandmalereien, die seit langem gekommen sind. Man erfährt nur nicht recht, ob man das Gesamtwerk oder ein Fragment aus einem »Jüngsten Gericht« vor sich hat.

Wir verzeichnen dann noch von dem javanischen Niederländer J. Toorop, dessen phantastische Art auf



WEISSE KASEL VON LEO PETERS (KEVELAER)
Niederrheinische Dorfkirche der Deutschen Werkbundausstellung Köln 1914
Text S. 6

der Düsseldorfer Ausstellung für christliche Kunst von 1909 markant hervorgetreten war, die jetzt ausgestellten, in der charakterisierenden Zeichnung doch wohl überscharfen Studien zu einem »Abendmahl« und von dem durch heiteres Kindergenre bekannten C. Larsson ein paar umfangreiche, aber am besten im lieblichen Beiwerk gelungene Darstellungen kunstgeschichtlicher Szenen aus Schweden. Eine »Auferstehung« von E. Pfannschmidt d. J. variiert Geläufiges; besser als dieses etwas schematische Werk und als eine kleinere »Auferstehung« erscheint uns sein Gemälde »Lazarus in Abrahams Schoß«. Ein Triptychon von A. Egger-Lienz »Erde« wiederholt, was wir von der Echtheit dieses Künstlers wissen. Ein Kohlekarton »Der Krieg« von W. Corde wirkt durch groß geschwungene Linien.

Will man unter den nicht als monumental vorgeführten Gemälden etwas doch noch so zu Bezeichnendes herausfinden, so sind es z. B. eine Glasmalerei »Pietà« und ein Ölgemälde »Meditation« von S. Lucius. Wer gerne vergleicht, möge aus der Graphik das wertvolle Blatt »Die Hoffnungslosen« von E. Pickardt zuziehen.

Am ungewohntesten im Typus der uns geläufigen Ausstellungen ist die Gruppe »Dekorative Plastik« (in den beiden Sälen 12 und 49). Wäre sie nur nicht so klamottenhaft, und wären doch die Anläufe zum plastischen Schmuck moderner Bauten weiter gelangt! Das Beste dort liegt nach anderer Richtung: es sind dies die drei kleinen, an innigem Ausdruck reichen Reliefs von W. Haverkamp »Hochzeit zu Kana«, »Fußwaschung« und besonders »Brotvermehrung«. Allerdings »archaisch«; aber man sehe, wie viel unselbständiger diese Eigenschaft hervortritt bei den, schon fast an Kirchenindustrie erinnernden fünf farbigen Reliefs aus dem Leben Jesu, für die protestantische Kirche in Grunewald, von O. Richter. Mehr zeitlos halten sich das Relief »St. Martin« von H. Hosaeus und eine Kirchengiebelgruppe von M. Schauß, die nach einer Charitas aussieht; mehr in neuerer Art halten sich eine Gruppe von B. Butzke, die »Das Lied vom Leben« heißt, aber zugleich einen Zug des Todes darstellt, und mit mehr malerischer Art Reliefskizzen mit Fabrikmotiven von W. Widemann. Dem Neubau der Hamburger Michaeliskirche gehört das von A. Vogel stammende Hauptportal mit hl. Michael an.

Die sonstige Plastik und die Architektur lassen sich schon wegen ihrer Dürftigkeit gleich hier anreihen. Die fünf kleinen ungünstigen Räume mit Modellen und Photos von Bauwerken zeigen einiges Bemerkenswerte in Landhausbau und -gruppierung, besonders von H. Straumer, dessen etwas modern-gotische Kirchen kaum Neues bieten. Ein wenig fortschrittlicher sind die Kirchen von Jürgensen und Bachmann, am »modernsten« eine Kirche für B. von F. Elstner, deren Interieur (gegenüber dem Altar) durch die vielen Quadrate, Oblonge und dergl. ein ganzes System von Strichelungen darbietet. Im schlichten Steinkirchenbau bieten hübsches Grisebach und Steinmetz: von zwei Bauten für die Insel Rügen zeigt der für Sellin eine einschiffige polygonale Anlage mit einer ebensolchen schlank in die Höhe geschwungenen Kuppel, gegen die der nicht recht ausgeglichene Turm des Kirchleins für Göhren zurückbleibt. Auch in öffentlichen Bauten mit Gruppenbildung wird einiges Gute geleistet, zumal für Berlin-Tempelhof (Köhler und Kranz u. a.).

In der eigentlichen Plastik erschöpft sich Bemerkenswerteres aus christlicher Kunst diesmal mit einem Eichenholzwerk von F. Scheiber, »Madonna mit Kind und jugendlichem Johannes«, einem Werk in versilberter Bronze »Pietà« (liegender Christus) von H. Best, einer »Eva« von E. Beyrer und einem »Kopf einer modernen Heiligen« von S. Hell. Aus den mehreren Bronzewerken F. Behns ragen ein »David« und der ein Weib überfallende Leopard hervor. Eine der sympathischesten »Judith«-Darstellungen ist das Marmorwerk von L. Fleischhacker. Unter den Porträtstatuetten mag ein weilender Blick wohl noch mehr Beachtenswertes herausfinden als die von C. Buscher, von M. Meissner und von M. Wolff. Dem Holz gehören auch zwei nicht eben gehaltvolle dekorative Reliefs von P. Becher an. Neben Bronzemedaillons in gewöhnlicher Relief-Art von G. Morin stehen Plaketten und Medaillen von J. Wysocki mit mehr malerischer, von A. Feuerle mit mehr plastischer und ornamentaler Haltung; letzterer bringt auch eine Kommunion-Medaille. Was an einem »Monumentalen Reiter für Kaiser und Reich« sowie an einer vielberufenen Frithjofstatue »dran« ist, mögen Spezialinteressenten sagen.

Etwas Besonderes leisten wollte man auch für Aquarelle, Pastelle u. dgl. Indessen wurde diese Abteilung weder genug systematisch gruppiert noch auch



GRÜNE KASEL VON LEO PETERS (KEVELAER)

Niederrheinische Dorfkirche der Deutschen Werkbundausstellung Köln 1914 · Text S. 56

auf eine besondere Höhe gebracht, trotz Zuziehung von Engländern, Belgiern, Niederländern, Österreichern und Ungarn. Etwa sieben Säle: hauptsächlich 5 und 6, dann auch 13, 14 und 46—48, sind diesem Kunstzweig eingeräumt; dazu kommt noch einiges aus den der Graphik überhaupt gewidmeten und anderen Sälen — soweit diese Unterscheidungen überhaupt noch zu machen sind. Beim Versuch, einiges hervorzuheben, stößt man zunächst auf Namen, die sich in diesen Räumen bereits bewährt haben. So pastelliert L. Dettmann in eigenartig schleierhafter, doch nicht eben hervorragender Weise einen Wolkenbruch, eine Mondnacht. Die Landschaftskunst K. Wendels bewährt sich in Aquarellen »Dämmerung«, »Der Bahnübergang«. Das Pastell L. v. Hofmanns »Lange Schatten« findet anscheinend Gefallen, kommt aber doch kaum über Spielerei hinaus. Die Aquarelle P. Meyerheims wiederholen dessen Kunst des Genre usw. Mit einem echt malerischen Pastell »Die Ernte« kommt diesmal O. Heichert. Die wohl einzig nennenswerten Stillleben der jetzigen »Großen« sind ein Pastell und ein Aquarell von A. Mohrbutter; von ihm kam auch ein Damenporträt in Pastell.

Ein weiterer Saal dieser Abteilung (13) fällt zusammen mit der Landesgruppe »Belgien-Holland«. Mit ihr müßten sich Liebhaber in graphischen Fachblättern auseinandersetzen, zumal da aus viel Gutem doch kein neuer durchgehender Zug hervortritt. Für unseren Überblick mag es genügen, unter den Altbekannten neben W. Maris etwa F. Khnopff mit seinem Aquarell »Das Geheimnis« hervorzuheben und unter den Neueren A. M. Gorter mit einem Aquarell »November«, allenfalls noch W. Sluiter mit einem Pastell »Junge Mutter« zu nennen, das sich durch seine stille Ruhe von den lebhaften zwei analogen Stücken H. J. Havermanns »Koserei« und »Schlummer« abhebt.

Von den sechs Kabinen des Saales 14 ist je eine der Gruppe »Dresden-Italien«, der Gruppe »Dresden«, der Gruppe »Elsaß-Lothringen« gewidmet. Die beiden ersteren bieten kaum etwas Besonderes, etwa ausgenommen die Guasch »Mondnacht« von F. Beckert. Die letztgenannte Gruppe zeigt wieder das Interesse der Elsässer und Lothringer an lyrischer Beschaulichkeit und Traulichkeit, das uns allerdings bereits künstlerisch größer entgegengetreten war. Die Straßburg-Bilder von L. Blumer, heimatliche Aquarelle unscheinbarer Art von J. Hablützel, ein Pastell »Die Schleuse« von G. Daubner, unter den humoristischen Aquarellen von L. Marowska »Papageno und die Sklaven«, dazu ein paar Kleinigkeiten in Guasch, in Tempera und — z. B. von C. Spindler »Waldinneres« — in farbiger Zeichnung: das sind ungefähr die kleinen Hauptstücke.

Die übrigen Kabinen jenes Saales führen nach Berlin usw. zurück: zu den Aquarellen aus dem Riesengebirge von E. Rentsch, zu einem Guasch »Abend im Winter« von G. Kampmann, und bringen u. a. auch einige Stuttgarter: A. L. Schmidt mit einer, allerdings fast einer Parodie gleichenden kleinen Skizze »Himmelfahrt Mariä) und R. Nägele mit Tempera-Aquarellen (dem dunklen Bild einer Gracht mit Häusern »In Holland« usw.).

Abgesehen von einigem anderswo Versprengten, wie den Berliner Aquarellen von J. Jacob, den Landschaftsaquarellen von H. Lasch, den wenig interessanten Aquarellen H. Vogels mit Italien-Skizzen und den interessanteren von J. Bahr (»Am Himmelspförtchen« und »Am Höllentor«) sowie einer Pastellstudie zu einem Engel von H. Arnold, gelangen wir zu dem gemischten Saal 46, in welchem Guasch mit festen kleinen Linien von C. Reiser (Gebirgsblicke), sowie Aquarelle von C. Strathmann (»Totenwacht« auf Goldgrund u. a.) auffallen.

Es folgt wieder ein ungeteilter Saal, 47, mit der Gruppe Österreich-Ungarn, wohl der wertvollste aus dem Aquarellbereich. Altwienertum und kirchliche Motive tragen zur Eigenart bei. So bei S. W. Hampel, aus dessen Stücken ein »Weihnachtsblatt« und eine »St. Veronika«, sowie eine, anscheinend mit Aquarell gemischte, »Silberbronzezeichnung« hervorragen; so bei O. Laske, besonders durch seine Temperablätter: das lustige »Der hl. Franziskus predigt den Vögeln« und das grotesk-tragische »Kreuzigung« mit einer ganzen Welt von Häusern, Buden usw. So ferner ein ersichtlich für Mosaik bestimmtes Triptychon in Guasch »Madonna« und ein ebensolches »Die Trauernde«, das Ausdruck mit Buntheit vereinigt, von K. v. Sichulski; so das hübsche Pastell »Johanneskapelle« von H. Darnaut und das »Aus der Wärmestube« von H. Larvin; so die malerisch bewegten Wienerwald-Aquarelle und Gu-



VIOLETTE (GRAU-LILA) KASEL, ENTWORFEN VON DR. A. HUPPERTZ (KÖLN), AUSGEFÜHRT VON KORFF & HACKSTEIN IN AACHEN

Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914. Niederrheinische Dorfkirche
Text S. 56

aschen von H. Tomec und das Aquarell »Herbstlandschaft aus Niederösterreich« von T. Leitner, das mehr zeichnerisch ruhig gehalten ist.

Endlich bringt wieder ein gemischter, meist verschiedene Ausländer enthaltender Saal, 48, u. a. einige mehr phantasiemäßige Blätter: besonders ein zartest farbiges Aquarell »Segnung des Meeres« von W. Shackleton, ein mehr als impressionistisches Pastell »Parsifal« von O. Redon und Pastelle mit Darstellungen mehr oder minder sinnlicher Genüsse von L. Legrand »Zärtlichkeit« u. a., neben denen die Tänzerinnen von E. Degas durch kräftige Gestaltung hervorragen.

Der Graphik engeren Sinnes sind die untergeteilten Säle 28 und 29, sowie der als Illustrationenraum bekannte Landessaal 39 gewidmet, wozu noch neben den eigentlichen Aquarellräumen die Säle 22, 36 und 42 mit den der Malerei näherstehenden graphischen Stücken kommen. Die Berichterstattung wird erschwert durch die wenig bestimmte Unterscheidung der Räume und noch mehr durch die Mangelhaftigkeit vieler technischer Angaben im Katalog (an den Werken selbst fehlen sie noch mehr und sollten es doch nicht).

[illegible] bei der heute so weiten Beweglichkeit der meisten graphischen Techniken häufig nur mit mehr Umständlichkeit, als einem Gesamtreferenten zur Verfügung steht, eine Unterscheidung der graphischen Art möglich. Selbst jede Handzeichnung von einer guten Reproduktion auseinanderzuhalten, ist manchmal schwer. Die als Zeichnung angegebenen Blätter von C. A. Brendel sind jedenfalls Holzschnitte (farbig sein sehr hübsches Blatt »Die Saat«); etliche andere »Zeichnungen« (z. B. »Alter Verteidigungsturm« von K. Kaufmann-Mellers) und jedenfalls mehrere ganz unbezeichnete Werke dürften sich als Radierungen herausstellen — das »Rathaus« von O. Günther-Naumburg wohl als Bleistiftzeichnung. Manches ist als Illustration bezeichnet, während vieles als Zeichnung Angegebene Illustration sein dürfte; und Notizen über die Stelle, an der etwas als Illustration verwendet ist, fehlen fast immer.

Wirkliche Zeichnungen, auch ohne Illustrationsdienst, sind in einigen guten Stücken vorhanden. Voran die Bleistiftzeichnung Hans Meyers, welche die Geburt Christi in eine weite Landschaft hineinstellt (von ihm auch eine Radierung »Rast an der Quelle«). Sodann eine ebensolche gute Zeichnung von J. Fehling »Die Nonne«, und einige nur als Zeichnung angegebene Blätter: »Grablegung« von W. Haase, »Prometheus« von R. Müller (dessen bekannte Darstellungskunst in anderen Blättern sich ebenfalls wieder bewährt), und die sinnige Kleinigkeit »Die Apostel Petrus und Johannes im Vogelsberg« von O. Ubbelohde. Kohlezeichnungen kommen von B. Spanger: »Heilige Drei Könige« (zart dunkel), von H. Arnold: »Studie zu einer Madonna«. Sepia ist wohl »Alter Stadtwinkel« von E. Kubierschky. Neben wenigen Federzeichnungen ist eine eigenartige »Frühjahrsüberschwemmung im Jagsttale« von H. Schaefer-Kirchberg als farbige Zeichnung bezeichnet. — Hier sind auch wieder die Arbeiten in chinesischer Tinte von J. Ewers-Wunderwald zu erwähnen; ihre farbigen Studien wunderlicher Fische usw. gehören zum Eigenartigsten, was wir in diesem dreitausendfältigem Rundblick über Eigenartsloses finden.

Die Lithographie oder der Steindruck (manchmal als »Steinzeichnung«) bringt diesmal wenig von Belang. Der technisch am vielseitigsten vertretene Graphiker, P. Herrmann, widmet verschiedenen landschaftlichen und anderen Themen auch Steindrucke, darunter einen farbigen »Judith« und einen »in Farben« bezeichneten, tatsächlich nur getönten, einer »Jagd auf den Seeteufel«. Auch der von H. Seeger »Ganz vertieft« verdient Hervorhebung. H. Stassens mythologische Lithographien sieht man gern wieder. Manches Unbezeichnete dürfte gleichfalls hierhergehören. Die Monotypie (einmaliger Farb-Abdruck von lithographischen Platten) scheint durch A. Roepels vertreten zu sein. Die Algraphie kommt wieder vor, wenn auch ohne besondere Leistungen.

Der Holzschnitt, mit und ohne Farben, gedeiht wie bisher, doch ohne markante Beispiele. Abgesehen von schon Erwähntem mögen die Namen A. Pellon und, mit einem farbigen Schnitt »Träumerei« L. Schaefer, genannt sein. Als Linoleumschnitt ist bezeichnet »Am Wattenmeer« von B. Schaum, als Linoleumdruck (was wohl gleichfalls nur ein Druck vom Schnitt in Linoleum statt in Holz sein kann) eine »Aussicht ins Tal« von R. Koch.

(Schluß folgt.)





Leo Samberger. Gesellschaft für christliche Kunst, München.

Jakob Brand.



JAKOB BRADL — WEIHNACHTSKRIPPE

JAKOB BRADL

Zum 50. Geburtstag

(Hierzu die Abbildungen dieses Heftes)

Es war zur Zeit, als die vorbereitenden Arbeiten für die große Ausstellung »1908« in München im vollen Gange waren. Spannagel hatte ein hübsches Kirchlein erbaut, in dem die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst und viele andere Künstler ausstellten. Jakob Bradl war damals beschäftigt, al fresco ein Bild auf die Mauer über einem der in Nischen aufgestellten Seitenaltäre zu malen. Von Zeit zu Zeit stieg er von dem Gerüst herab und begab sich zu der in nächster Nähe aufgestellten Orgel, um ein paar schöne Stücklein darauf zu spielen. Nach sotaner Huldigung der Frau Musika stieg der Spieler wieder auf das Malergerüst und pinselte frohgemut weiter. Als ich ihm damals heimlich zusah, dünkte es mich, als würden all die schönen Melodien, die er da spielte und die er im Kopfe hatte, in den prächtigsten Farben auf der Mauer erblühen. Ihm mußte sein ganzes Wesen von solchen Harmonien erfüllt, und mehr als eine Kunstweise in ihm lebendig geworden sein. Und so ist es auch. Eine beispiellose Vielseitigkeit von Anlagen und Talenten lassen ihn nicht nur in der bildenden Kunst als Maler, Bildhauer und Kunstgewerbler tätig sein, sondern führten ihn auch auf die diesen Gebieten nahestehenden Künste: Musik, Gesang, Mimik, Poesie und Schauspielkunst. Wer lange genug in München unter Künstlern gelebt hat, kennt unsern Bradl außerdem noch als den feinsinnigen Arran-



JAKOB BRADL — GEORG FRUNDSBERG
Denkmal in Mindelheim. Text S. 69

geur schöner Feste, als Theatermeister, der mit besonderem Verständnis die Kunst des Marionettenspiels pflegte und dieses Genre um viele köstliche Typen bereicherte (Abb. S. 90 u. 91), als Impresario und Vortragsmeister. Solche Vielseitigkeit der Begabung, Fülle des Talents, bei solcher Einheit und Originalität der Persönlichkeit müssen ihren Grund in einem ausgezeichneten Naturell haben. Bradl hat also das Beste schon von zu Hause mit auf seinen Lebensweg bekommen. Um Bradl nun ein wenig näher zu kommen und sein Herauf- und Hineinwachsen in so vielerlei Künste verstehen zu können, müssen wir ihn ein wenig auf diesem Wege begleiten. Wir müssen etwas vom Vater und seiner Werkstätte kennen, um manches an unserem Bradl richtig zu würdigen: vor allem sein zähes Festhalten an Ererbtem und Überkommenem, seine Liebe und Verehrung für die alten Meister, denen er mit seinem eigenen Schaffen so nahe steht; auch darin, daß es wie bei diesen auf einer breiten, volkstümlichen Grundlage ruht.

Jakob Bradl, der Vater, entstammte wie auch die Mutter unseres Künstlers aus Höchstädt a. D. Der Vater hat sich in der christlichen Kunst, wie sie sich in der Bildhauerei in München um die Mitte des 19. Jahrhunderts äußerte, durch seine plastischen Werke: Apostel und eine Kreuzigungsgruppe, Figuren von schöner Form und edler Einfachheit im Ausdruck, einen geachteten Namen errungen. Seine Werkstätte ist aber auch noch wegen eines anderen Umstandes sehr bekannt geworden:

Bradl der Altere bildete in seiner Werkstatt zahlreiche Lehrlinge aus. Und die Art, wie er sie anlernte und erzog, ließ die Begabten zu wirklichen Künstlern heranreifen. Wie Prof. Max Heilmaier, ein Schüler Bradls, erzählt, war der Betrieb in der Bradlschen Werkstätte geradezu vorbildlich. Meister, Gesellen und Lehrlinge hielt ein patriarchalisches Verhältnis in inniger Gemeinschaft beisammen. Was aber der Bradlschen Werkstätte ihren besonderen Wert und, lokalgeschichtlich betrachtet, eine auszeichnende Bedeutung für die Entwicklung der Münchener Holzplastik gab, das war die Pflege und Ausübung alter Handwerkstraditionen. Bradl der Ältere war nicht nur ein feinfühliger Künstler, sondern auch ein eminenter Techniker. Er hielt noch darauf, daß der junge Mann vor allem das Handwerk gründlich erlerne, ehe er sich zum Künstler berufen fühle. Nach dem Goetheschen Spruch: »Allem Wissen, aller Kunst geht das Handwerk voran«, befolgte er die Methode, den Lehrling, der meistens als 13 jähriger aus der Volksschule in die Lehre trat, zuerst mit dem Werkzeug bekannt zu machen und ihm sogleich praktische Arbeiten in die Hand zu geben, für deren Ausführung er verantwortlich war, da sie alle eine be-

stimmte Verwendung hatten. Der Lehrling mußte Jahre hindurch ganz einfache Sachen machen, damit er mit dem Werkzeug und dem Material völlig vertraut werde. Damit wurde der Grund zu der späteren Handwerkstüchtigkeit gelegt. Der Lehrling wurde auch in der Werkstätte dazu angehalten, Kopien nach guten Vorbildern in Ton und Holz auszuführen. Selbständige Versuche machen oder nach Zeichnung arbeiten durfte er erst, nachdem er ein gutes technisches Können erworben hatte.

Bradl der Ältere hat mit dieser pädagogischen Methode glänzende Erfolge erzielt, Künstler wie Syrius Eberle, Bernauer, Sand, Max Heilmaier, Georg Wrba u. a. m. verdanken ihm die Grundlage ihres künstlerischen Könnens.

Auch seinen ihm am 14. Dezember 1864 geborenen Sohn Jakob Bradl hat er später in die Geheimnisse der Bildhauerei und Schnitzkunst eingeführt. Aber so schnurgerade sollte der Weg seiner Entwicklung und Ausbildung zum Bildhauer nicht verlaufen, ohne daß nicht nebenbei noch allerlei Seitenpfade mit verlockenden Aussichten und Perspektiven sich aufgetan und allerlei Wünsche in ihm erregt hätten. Der junge Bradl hegte nach Absolvierung der Realschule, die damals aus der Gewerbeschule übergeleitet wurde, den heißen Wunsch, Schauspieler zu werden. Er war aber noch zu jung für die Exerzierschule zum Schauspieler und sollte zunächst noch ein Jahr zuwarten. Nun wurde seine Ausbildung zum Bildhauer in die Wege geleitet. Vorerst nahm er teil am Zeichenunterricht an der Kunstgewerbeschule und dann begann die Lehrzeit in des Vaters Werkstätte. An Sonntagen und Feiertagen besuchte er zusammen mit den anderen Schülern des Vaters den Modellierunterricht in der städtischen Fortbildungsschule, dem der Bildhauer Glatz als Lehrer vorstand, und gleichzeitig die Abendschule des Lehrers Rheingruber.



JAKOB BRADL MADONNA

Am Ostgiebel der Liebfrauenkirche in Bamberg — Text S. 70

Im Jahre 1885 trat er an der Akademie der Künste in die Bildhauerklasse des Prof. Syrius Eberle ein. Nur drei Semester lang währte die Studienzeit; jene wonnevolle Zeit des Akademikers, der bei Bier und Leberkäs die herrlichsten Ideale im Busen nährt, dem der Himmel voller Baßgeigen hängt und dem es auch nichts verschlägt, wenn er sich wie der junge Bradl sein Taschengeld durch Unterricht im Zitherspiel verdienen muß.

Wiederholte Kränklichkeit des Vaters machten die Anwesenheit des Sohnes in der Werk-



JAKOB BRADL WINTHIR BRUNNEN

In München-Neuhausen *Text S. 70*

tigte er Illustrationen für die »Neue freie Volkszeitung« an; eine Tätigkeit, die auch etwas besseren Verdienst einbrachte. Wesentlich verbesserte sich seine Lage durch Aufträge, für Ludwig Auer in Donauwörth Kalender und gelegentlich einmal die ganzen dortigen Einrichtungen, den Druckersaal mit den vielen Maschinen zu zeichnen. Wie der Künstler versicherte, hat er durch diesen anscheinend unkünstlerischen Auftrag wirklich zeichnen gelernt, d. h. bei dieser Gelegenheit ist er sich seiner zeichnerischen Ausdrucksfähigkeiten erst bewußt geworden. Ein weiterer Auftrag, der diesmal von der Zettlerschen Hofglasmalerei kam, stellte an ihn die Anforderung, mehrere Skizzen zu Heiligenbildern anzufertigen. Seine Skizzen gefielen, sie wurden angenommen und weitere Aufträge folgten.

Noch war er aber nicht Überwinder und Herr des Kartonstils. Die Ausführung des ersten Kartons stellte ihn vor eine harte Probe. Die Figur des hl. Paulus sollte in mehr als Lebensgröße als Kohlezeichnung dargestellt werden. Bisher hatte Bradl nur Zeichnungen in kleinerem Maßstabe ausgeführt und bei der Ausführung meist nur Feder und Bleistift gebraucht. Wie ihm zumute war, als die Figur der Beurteilung übergeben wurde, lassen die Worte erkennen: »es war mir, als steckten mir Knödel im Halse und nicht zu beschreiben die Wonne, als die Nachricht eintraf, daß der Karton für sehr gut befunden wurde«. Bald wurden ihm Aufträge zu großen figurenreichen Kartons zuteil. Aber wie es an der Tafel des Lebens immer geht, die Rosinen im Kuchen werden bald weniger, wenn sich noch mehrere Besucher am gutbestellten Tisch einfinden. In der Person Max Roßmanns, eines technisch ausgezeichnet geschulten Zeichners, der in die Anstalt selbst eintrat, ein Arbeitsverhältnis, das Bradl nie eingegangen wäre, nahte das Verhängnis und lockerte und löste nach und nach die bisherigen Beziehungen zur Zettlerschen Anstalt. Von nun an flossen die Aufträge wieder spärlicher und die alte Werkstattradition mit ihrer Überlieferung »Kunst nach dem laufenden Meter« wurde wieder aufgenommen. Aber die alte Ziehmutter fürs Geschäft erlitt einen schweren Stoß durch den Bruch mit dem letzten bedeutenden Kunden von Vaters

stätte notwendig und der Tod des trefflichen Mannes bereitete im Jahre 1888 der Studienzeit des jungen Bradl ein jähes Ende. Nun stand er vor einer entscheidenden Frage. Sollte er seiner Sehnsucht und seinen Wünschen zum Schauspielerberuf nachgehen oder auf der begonnenen Laufbahn des Bildhauers weiterschreiten? Die Verhältnisse bestimmten ihn zum Bildhauer; er mußte die Werkstätte des Vaters mit ihren Kunden, sogenannte Altarbauer und Schreiner übernehmen. Aber das Schnitzen von gotischen Knaufen, Giebelblumen, Hohlkehlen, Eierstäben, die nach dem laufenden Meter honoriert wurden, konnte ihn natürlich nicht befriedigen.

Seiner Neigung zum Zeichnen folgend, fer-

Zeiten her, bei Gelegenheit einer Lieferung von ca. 1000 m Eierstäben zu einem Plafond.

Wiederum trat eine Periode ein, wo in Künstlers Erdenwallen Meister Schmalhans Küchenmeister wird. Wo aber wie bei unserem Künstler gute Laune und Humor die Suppe salzen, hat es mit der Kopfhängerei gute Weile, zudem er ja in der Werkstätte und durch eigene Geschicklichkeit gelernt hat, in allen Sätteln zu reiten und das Handwerk bald rechts, bald links zu traktieren. Arbeitslieferungen für Altarbauer und Architekten müssen über die schlechte Zeit hinweghelfen und den Gang der Arbeit und Geschäfte im Lauf erhalten. Noch ein Gedanke war es, der ihn in dieser Zeit über die Situation hinwegtrug, nämlich der, wenn es mit der Bildhauerei, die er bisher allerdings nur lässig betrieben und zu der er mittlerweile noch das Diplom als Zeichner hinzugefügt hatte, nicht ginge, leuchtete ihm doch noch der Stern der Bühne; er wäre auch entschlossen gewesen — mit der Zither als Mime und Volkssänger aufzutreten. Doch nie verlassen die Musen und Grazien ihre Lieblinge ganz!

Im Jahre 1897 nahm Bradls Geschick eine neue Wendung; er ging in einer Konkurrenz um Entwürfe für zwei Heiligenfiguren für die Kirche in Weismain als Sieger aus dem Wettkampfe hervor.[1]) Darob herrschte große Freude im Hause. Freilich nach Erledigung dieses Auftrages trat sogleich wieder Ebbe ein und »bezahlte Kunst nach dem laufenden Meter« war wieder die Losung. Da machten sich gerade zur rechten Zeit die fruchtbaren Nachwirkungen der früheren Tätigkeit Bradls als Kartonzeichner für Glasmalereien fühlbar. Die jetzige Hofglasmalerei Ostermann & Hartwein wendete sich an den Künstler mit zahlreichen Aufträgen. Eine seiner bedeutendsten Schöpfungen in Glasbildern, die beiden großen Fensterrosen für die Protestationskirche in Speyer, gewann er durch einen Wettbewerb (Abb. S. 73). Auch als Plastiker gewann er wieder Lust und Liebe zu seinem schönen Beruf. 1899 wurde er in der Konkurrenz um das Nördlinger Kriegerdenkmal, das in der Form eines Brunnens ausgeführt werden sollte, mit Georg Wrba unter den Ersten genannt. Wrba siegte dann in dem engeren Wettbewerb. 1901 erhielt er vom Staate den Auftrag für die katholische Kirche in Kulmbach ein Tympanon auszuführen. 1902 folgte der zweite Staatsauftrag, die Ausführung des Frundsbergdenkmals für Mindelheim (Abb. S. 66). In dieser Zeit beschäftigten ihn auch die Renovierungsauftragarbeiten im Kloster Ottobeuren, wo er Gelegenheit fand, die Malereien des Italieners Amigoni eingehend zu studieren; ferner nahmen seine künstlerische Kraft in Anspruch die Renovierungsarbeiten der Jesuitenkirche in Mindelheim, in der er drei große Reliefs an der Decke in Stukko ausführte. Um diese Zeit entstand auch ein Ölberg in Muschelkalk für Lauben in Schwaben. 1904 erhielt er den dritten Staatsauftrag: ein Relief für den Altar der protestantischen Kirche in Gostenhof bei Nürnberg mit der Darstellung Christi am Ölberg (Abb. in Die christliche Kunst, II. Jahrgang, S. 219).

In diese Zeit fällt auch die Erneuerung des



JAKOB BRADL — SIEGFRIED

Denkmal in Kulmbach. — Text S. 70

[1]) Abb. in Jahresmappe 1896 der D. Gesellschaft für christliche Kunst.



JAKOB BRADL APOSTELSTUDIE

malerischen Schmuckes der Kirche in Oberhausen bei Huglfing; eine Arbeit, die Bradl als Maler mit voller Hingabe und Freude ausführte.

Bei der Konkurrenz um das Reichenhaller Brunnendenkmal war Bradl wiederum unter den Preisträgern.

Im Wettbewerb um den Wittelsbacherbrunnen in Passau errang er den ersten Preis und die Ausführung. Wie gut es der Künstler verstand, sein Werk dem alten Stadtbild und dem architektonischen Charakter der Umgebung anzupassen, und den Eindruck zu erwecken, als wäre es unmittelbar daraus hervorgegangen, davon gibt auch schon das Bild eine Vorstellung. Das schöne Werk wurde 1906 enthüllt (Abb. Sonderbeilage nach S. 72).

Für Passau fertigte er noch im gleichen Jahre nach einer Skizze des Architekten Prof. Freiherr von Schmidt ein Epitaph zur Erinnerung an die Kaiserin Elisabeth, wofür er vom Kaiser von Österreich mit dem Ritterkreuz des Franz Joseph-Ordens ausgezeichnet wurde.

Den Ostgiebel der Liebfrauenkirche in Bamberg schmückte er mit einer monumentalen Figur, Madonna mit dem Kinde, die nach dem Bradlschen Modell von Kiene in Kupfer getrieben wurde (Abb. S. 67).

1905 gelangte er wiederum infolge eines Wettbewerbs zu dem Auftrage, für die Kirche in Wunsiedel Deckenbilder, eine Himmelfahrt und Auferstehung Christi auszuführen (Abb. S. 71).

Renovierungsarbeiten und teilweise Neubemalung des Chores der Kirche in Gachenbach, mit denen er den frühgotischen Charakter ausgezeichnet traf, nahmen die nächste Zeit in Anspruch.

1907 hatte ihm die Konkurrenz um das Bischofdenkmal für Dillingen a. D. die Ausführung eingebracht und seine Tätigkeit als Plastiker in letzter Zeit vollauf beansprucht. Das Denkmal ist ein ebenso bodenständiges wie volkstümliches Werk, das den Hl. Ulrich als Bischof, wie vor allem Schwabenvolke, in großer edler Haltung und segnender Gebärde darstellt. Eine hervorragende Schöpfung monumentaler Plastik und wie Rudolf von Seitz hocherfreut dem Künstler schrieb: ein Werk, eines alten Meisters würdig (Abb. Sonderbeilagen nach S. 80 und 88).

Ins Jahr 1909 fällt die Enthüllung des Ulrichsdenkmals für Dillingen und die Anfertigung eines für den Altar der Kirche Rißtissen bei Ulm bestimmten Madonnabildes mit Kind, das als Votivbild gedacht, den Stifter mit seinem Sohn und die Stifterin mit der Tochter darstellt. Für Rißtissen schuf Bradl auch noch eine schöne Herz Jesustatue, dann ein Marterl mit in Terrakotta ausgeführten und glasierten Reliefs einer Pieta, der Heiligen St. Leonhard, Pankratius und Notburga (Abb. S. 80). 1910 konnte Bradl sich wieder der von ihm so geliebten Malerei widmen. In diesem Jahr malte er die Kirche in Hulglfing aus und an das Burghauser Tor in Landshut ein Freskobild.

Von seinen kirchlichen Arbeiten wären noch zu erwähnen das in Bronze ausgeführte Christusrelief für das Familiengrab Caspary in Trier (Abb. S. 95); seine Kreuzigungsgruppe in der Rupertuskirche in München und eine andere Kreuzigungsgruppe in der Kirche von Aichach (Abb. S. 93).

1912 wurde die Siegfriedssäule als Kriegerdenkmal für Kulmbach enthüllt (Abb. S. 69); 1913 schmückte Bradl das neue Münchener Polizeigebäude mit einem Relief. Mit Architekt Theodor Fischer zusammen schuf er das in München allbekannte Winthirbrünnlein an der Nymphenburgerstraße (Abb. S. 68) und für Hauberrisser am neuen Münchener Rathausbau die Figur Sankt Benno mit dem Münchener Kindl und am sogenannten Dracheneck (Ecke Weinstraße und Marienplatz) die Erschießung des Pestdrachen durch Münchener Bürger (Abb. S. 89). Ein am Balkon eines Münchener Bürgerhauses, Ecke Pestalozzistraße, in Stein ausgeführtes Relief schildert in launiger Weise einen bäuerlichen Tanz.

Was sich hier in gedrängter Kürze nur als eine Inhaltsangabe seiner Werke darstellt, ge-



Entwurf zu einem Deckenbild der Kirche in Wunsiedel

JAKOB BRADL
CHRISTI HIMMELFAHRT

Text S. 70



JAKOB BRADL TEILSTÜCK EINES GLASFENSTERS

daß er seine Ideale in der Kunst großer alter Meister verherrlicht sieht und sich mit Vorliebe der traditionellen Formensprache bedient. Diese Sprache ist dem bildenden Künstler gegeben wie dem Dichter das Alphabet und die Schriftzeichen gegeben sind und wie es nicht diese sind, welche den Gehalt seines Werkes ausmachen, so ist auch dem Künstler diese Formensprache nur Mittel zum Zweck, sein Fühlen und Denken in allgemein verständlicher Weise und in dem Auge vertrauten und lesbaren Formen zum Ausdruck zu bringen.

Die Aufgaben, die Bradl erhielt, bedingen von selbst ähnliche Techniken und Ausdrucksweisen wie sich ihrer die alten Künstler bedienten. Das Freskobild »Christi Himmelfahrt« mag in seiner malerischen Behandlung an Meister des 17. Jahrhunderts anklingen, seine strenge Linienführung in den Kartonzeichnungen sich an graphischen Werken des Mittelalters geschult haben, wie auch seine Schnitzkunst, weil eben auch sie ihrem Wesen nach herausgewachsen ist aus den natürlichen Bedingungen und den künstlerischen Forderungen der Holzbildhauerei.

währt aber doch schon einigen Einblick in Bradls künstlerisches Schaffen als Bildhauer, Zeichner und Maler. Seinen originellen künstlerischen Geist näher kennen zu lernen, bedarf es jedoch der eingehenden Betrachtung seiner Werke; der Beschauer wird dabei nachempfinden, was des Künstlers Herz und Auge bewegt und was seine fleißigen Hände geleitet haben.

Mit wenigen Ausnahmen, einigen Denkmälern, Architekturen und Kleinplastiken, gravitiert sein Schaffen nach der Seite der christlichen Kunst und das ist es auch, was bei der Neigung seines Talentes zu »Vielerlei« seinem Schaffen eine so starke Einheitlichkeit und Geschlossenheit sichert. Ganz selbstverständlich erscheint es bei dem seinem Wesen nach romantisch gerichteten Geist des Künstlers,

Wie reich seine Erfindungskraft sprudelt und wie mühelos ihm die Darstellung gelingt, zeigen am besten seine kleinen graphischen Gelegenheitsarbeiten, Neujahrsgrußkarten, wo neben sinnigem Ernst sein fröhliches Gemüt in heiteren Weisen erklingt (Abb. S. 81—87). Nur ein Beispiel! Zum neuen Jahre 1905 schickte er seinen Freunden eine Karte, worauf ein mittelalterlicher Orgelspieler mit Göttin Fortuna abgebildet ist, die den Blasbalg tritt. Darunter steht in mittelalterlicher Schreibweise zu lesen:

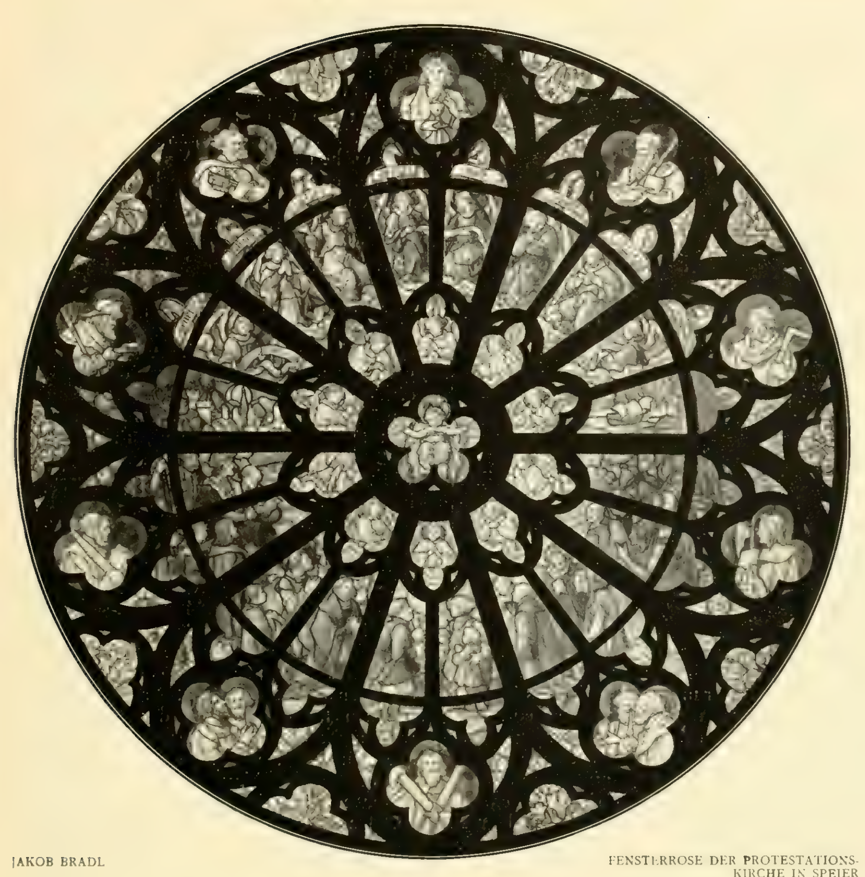
»Ist nit das Leben ain Orgelspiel?
Spielt jeder, als er kann und will
Sein Fuga- auch Thema cum Variation.
Gott gibt aim jeden das Thema schon.
Wird freilich oft Generalbaßlehr,
Orgel- und Kontrapunkt manchem schwer,



Errichtet vor dem bischöflichen Palais
und dem Dom. — Text S. 70

JAKOB BRADL
WITTELSBACHERBRUNNEN IN PASSAU





JAKOB BRADL FENSTERROSE DER PROTESTATIONSKIRCHE IN SPEIER

Text S. 69

Sind freilich diem viel Kreuz und be
Im Stück — thuend Herz und Augen weh:
Kommt auch gar mancher auß'm Takt,
Oder ain falsch Register packt,
Oder mitteins daneben gickst,
Daß ein unrichtig Pfeifen quickst:
Macht nichtes — denn das Licht der Zeit
Stimmt doch ins Hallelluja der Ewigkeit.
Wann nur das Glück den Blasbalg treibt,
Daß nit der Schnaufer ganz ausbleibt:
Geb Gott als Thema fürs neue Jahr
Ain recht guete Melodei
Daß Euer Leben glücklich sei,
Ein Symphonia ohne Tadel
Wünscht mit den Seinen Jakob Bradl.«

Und ein andermal steht auf einer dieser Karten: »Glück, Freud, auch Leid und Sorgen viel; Tragt er mit Gott, kommt er ans Ziel. Bradl hat es, »trotzdem auch mitteins daneben gickst« in seinem reichen bisherigen Schaffen nicht an mannigfachen Ehren und äußeren Erfolgen gefehlt. Bei den hervorragendsten Wettbewerben ist sein Name stets mit Auszeichnung genannt worden. In den meisten Fällen wurde er, wo seine Arbeiten prämiiert wurden, auch mit der Ausführung betraut. Als Preisträger ging er außerdem noch bei den Konkurrenzen um den Brunnen für Rosenheim, um den Prinzregentenbrunnen für Dillingen, um das Kriegerdenkmal für



JAKOB BRADL NIKODEMUS

Teilstück eines Glasgemäldes

Kaufbeuern und um den Remigiusbrunnen in Viersen b. Köln hervor.

1906 wurde er mit dem Titel eines Kgl. Professors geehrt; 1908 mit einem Lehrauftrag an der weiblichen Abteilung an der Kgl. Kunstgewerbeschule in München betraut und 1914 als Direktor an die Kgl. Schnitzschule in Oberammergau berufen. Schon bei seinem Abschied von München waren ihm die hier gewidmeten Bilder und Verse als kleines Wandersträußchen zugedacht. Nun ist mittlerweile ein Geburtstagsstrauß daraus geworden, ein kleines Angebinde zum Fünfzigsten. Viele werden überrascht sein es zu hören — daß es bei ihm nun schon in die Fünfzig geht. Aber wer so wie Bradl frisch und freudig mitten im Leben und in der Arbeit steht, bei dem ist das Anwünschen, daß es noch recht lange so fortgehen möge, keine bloße Redensart, sondern ein Ausdruck herzlichen Wunsches aller, die den trefflichen Mann kennen und ihn und seine köstliche Kunst hochschätzen und verehren. A. Heilmeyer.

DIE KUNST DES SEHENS.

Man könnte es vielleicht als eigentümlich empfinden, von einer Kunst des Sehens zu reden. Denn es scheint doch wohl klar zu sein, daß der, der zwei gesunde Augen im Kopfe hat, eben auch sehen kann, und daß nur der Blinde oder Kranke gar keins oder ein verkümmertes Augenlicht hat. Aber es gibt im Gegenteile viele Menschen, die nicht blind und augenkrank sind und doch nicht sehen können. So sonderbar es auch erscheinen mag, es ist doch wahr, daß die meisten Menschen, besonders aber gerade die kultivierten, wirklilch nicht sehen, nicht sehen mögen und können.

Was hier vom Auge behauptet wird, gilt überhaupt von den Sinnen des Menschen. Der Mensch, als bloßes Sinnenwesen, ist heute vielfach zum Krüppel geworden. Die Sinne, die doch die wichtigen Tore der Vorstellungen, der meisten Erkenntnisse darstellen, die eine reiche Genußfähigkeit dieses Lebens erst ermöglichen, sind vielfach verkümmert, abgestumpft, so daß sie gar nicht mehr in dem Maße für äußere Eindrücke empfindlich sind, wie sie es im Interesse einer vollkommenen Menschenbildung sollten, und wie sie es könnten, wenn sie ihre natürliche Beschaffenheit, ihre ursprüngliche Kraft noch hätten.

Diese Vernachlässigung unseres Sinnenlebens hat verschiedene Ursachen. Eine derselben ist die so ausschließliche Bücherbildung! Die Bücher in allen Ehren! Unendlich viel hat ihnen der Mensch zu danken, und dennoch ist Gutenbergs schwarze Kunst der Menschheit oft zum Schaden geworden, so auch für die Bildung der Sinne. Denn wird nicht heute alles aus Büchern gelernt, alles, auch das, was man viel anschaulicher aus dem aufgeschlagenen Buche der Natur erfahren könnte? Leider ist es tatsächlich so. Da sitzt der »von des Gedankens Blässe angekränkelte« Bücherwurm und ergrübelt sich mit heißem Bemühen die Schätze der Gedankenweisheit, hockt zwischen Büchern wie einst Fausts pedantischer Famulus Wagner und hat keinen Sinn und keine Ahnung für das grünende und blühende Leben draußen um ihn her. Da kauert der Schüler und erbüffelt mühsam aus dürren Leitfäden, was ihn draußen ein einziger Blick auf die Sache selbst lehren könnte, daß z. B. der Stamm der Buche glatt und silbergrau ist, daß bei der gemeinen Kiefer je zwei, bei der Weymouthskiefer aber je fünf Nadeln beieinanderstehen.

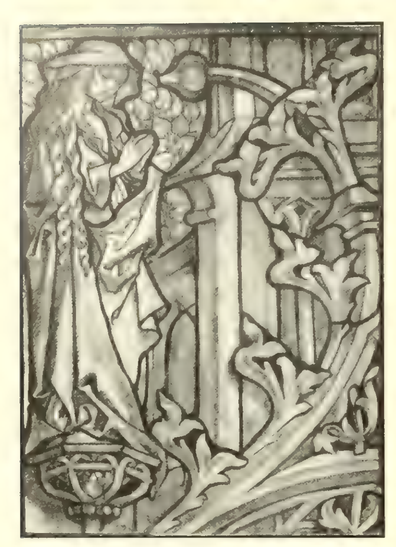
Wir, die Kulturmenschen, sind im Gebrauch der Sinne weit zurück. Ein das Schauen vernachlässigendes Denken beherrscht uns viel zu einseitig. Wir stützen uns zuviel auf das angelernte Wissen, führen zu sehr Gedankengebäude auf, ohne die wirkliche Welt der Erscheinungen genügend zu beachten.




JAKOB BRADL — ANBETUNG DURCH DIE HIRTEN UND KÖNIGE

Karton zu einem Glasgemälde in der Jakobskirche zu Straubing.

Und vor allem ist es der gesunde Augensinn, der uns immer mehr abhanden gekommen ist. Mit gesunden, empfänglichen Augen kommen wir wohl zur Welt, als Kinder nehmen wir auch noch das Weltbild unbefangen auf, aber allmählich verlernen wir das Sehen. Braucht es dazu erst der Beweise? Jüngst fragte ich die Kinder, wie Christus am Eingang unseres Kirchhofes die Hände hält. Nicht eins konnte es richtig zeigen, obgleich sie alle schon oft dabei vorübergegangen waren. Geradezu typisch aber war die Art und Weise, wie sie dazu gelangen wollten, eine richtige Antwort zu geben. Da sie nämlich den Ausdruck »segnender Christus« schon gehört hatten, so abstrahierten sie von der Vorstellung dieses Begriffs einfach die Antwort, daß die Hände segnend gehalten sein müßten. Das war also eine rein gedankliche Auskunft, die jeder klaren sinnlichen Anschauung entbehrte. Denn tatsächlich werden die Hände halb seitwärts und mit der Handfläche nach oben — also nicht eigentlich segnend, sondern viel bezeichnender einladend — ausgestreckt. Ähn-



JAKOB BRADL, TEILSTÜCK AUS EINEM GLASGEMÄLDE
Vgl. Abb. S. 79

liche Erfahrungen werden die Erwachsenen bei sich selber oft machen können. Die meisten Menschen gehen eben durch die Welt, ohne sie zu sehen, genau zu sehen. Man kann tagtäglich bei einem bestimmten Baume vorbeigehen, ohne ihn überhaupt nach Stamm, Blättern, Früchten zu kennen. Wir haben einen Menschen oft gesehen und können doch nicht einmal angeben, welches die Farbe seiner Haare, welches seine Kleidung ist. Und man nehme nur einmal den Stift zur Hand und versuche etwas zu zeichnen, was man sich eben angeschaut hat, und man wird zu seinem Erstaunen bemerken, wie ungenau man hingesehen hat. Gilt da nicht auch für uns das Schriftwort: »Sie haben Augen und sehen nicht, haben Ohren und hören nicht?«

Das ist es eben, was unsern Augen verloren gegangen ist, die natürliche Kraft und Frische des Beobachtens, die leichte Empfänglichkeit, seine naive Unbefangenheit. Das, was draußen alltäglich, unauffällig ist, das wird eben nicht gesehen, davon erhält das Auge höchstens einen ganz nebelhaften, verschwommenen Eindruck. Was wir wirklich beachten, das muß sich schon in irgend einer Weise bemerkbar machen, das muß schon ein Ausnahmefall sein, da muß unsere Neugier in irgend einer Weise interessiert werden, unser Nutzen oder Schaden vielleicht im Spiele sein.

Aber selbst wo wir genau sehen wollen, wo wir absichtlich hinsehen, da sehen wir doch noch falsch. Wie sieht der Tisch aus? Nun, natürlich braun, lautet gewiß die Antwort. Und doch ist es nicht immer wahr. Man beachte ihn nur einmal genau, jetzt, wo das Sonnenlicht darüber flimmert, oder dort, wo der dunkle Schatten darauf lagert; kann da vom schlichten Braun die Rede sein? Jener Acker, frisch gepflügt, zeigt er nicht im Schein der Abendsonne ein deutliches Violett? Aber man frage einen um die Farbe des Feldes, von selbst wird er kaum die richtige Antwort geben. Viele Leute abstrahieren eben zu sehr von ihrem Wissen, folgern aus dem, was sie sich bisher angelernt haben, statt ihre Augen wirklich zu öffnen und genau auf eine Sache zu schauen. Es liegt ein wahrer Kern drin, wenn Schultze-Naumburg in seiner »Häuslichen Kunstpflege« die Behauptung aufstellt, das Auge sei für unsere Durchschnittsgebildeten nur noch ein Organ zur geistigen Vermittlung von Gedrucktem und zur Verhütung des Anstoßens an Laternenpfähle auf der Straße.

Und diese Verkümmerung des Auges ist im Interesse einer harmonischen Menschenbildung zu beklagen. Infolge dieser Krankheit verliert der Mensch manches, was seine Lebensfreude gar bedeutend heben könnte. Es fehlt ihm aber wegen seines ungenauen Sehens auch an klaren, bestimmten Anschauungen, die er sich allein durch rechte Augenkunst verschaffen kann. Das Fundament aller Erkenntnis ist die Anschauung, das ist die Kardinalforderung, die Pestalozzi klar ausgesprochen und die die Pädagogik für unumstößlich wahr hält. Es gibt nun aber keinen sichereren Weg, richtige Vorstellungen und getreue Erinnerungsbilder zu erhalten als den des Sehens. Und es ist noch immer ein Zeichen einer unnatürlichen Unkultur, daß man noch vielfach dem Worte und dem Buche mühsam ablernt, was man mit einem Blick in die Natur leicht und unverlierbar fest erwerben könnte.

Auch in diesem Punkte der Sinnenbildung kann man sich heute nicht auf die Schule verlassen. Denn wenn irgendwo, so herrscht hier noch oft der ödeste Verbalismus. Hier verkehrt sich jener Fundamentalsatz der Erziehung: Nicht Worte, sondern Sachen! oft in sein Gegenteil. Bei dem Schulbetrieb zwischen den vier Mauern kann sich der Augensinn gar nicht frei und leicht entwickeln, wenngleich anerkannt werden soll, daß durch die neue Zeichenmethode, durch das Zeichnen nach der Natur das Kind hier und da doch veranlaßt wird, seine Augen aufzumachen und genau zu beobachten. Aber der Erwachsene

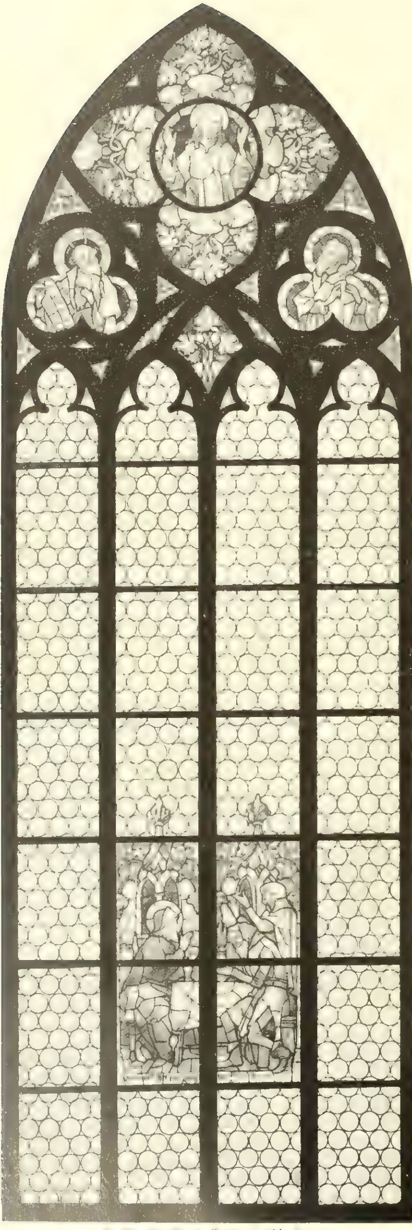
sollte doch Augengymnastik für sich treiben und es als seine Pflicht betrachten, überall, wo er sich auch draußen befinden mag, mit seinen Kindern die Kunst des Sehens zu üben. Richtiges Schauen ist auch eine Vorbedingung zum Verständnis der Kunst. Der Künstler tritt der sinnlichen Wirklichkeit mit durch ständige Übung geschärftem Auge gegenüber, nimmt ihre Einzelformen in sich auf und faßt sie, je nach einem besonderen Zwecke, zum Bilde zusammen. Sie ist ihm entweder selbständiges Ziel, indem er sie festzubannen, nachzuschaffen sucht, oder sie bildet doch die unerläßliche Vorbedingung für seine über das sinnlich Sichtbare hinausgehenden künstlerischen Zwecke, die nach Ausweis der Kunstgeschichte mit den Jahrhunderten wechseln. Das künstlerische Sehen und Genießen geht so allerdings vielfach weit über das bloße Sehen und Bewußtwerden der Umwelt hinaus, es kann aber ohne letzteres und vor ihm nicht erreicht werden. Künstlerisch sehend wird man erst nach langem Üben des Sehvermögens vor den Werken der Natur und der Kunst. Ist man ein Sehender geworden, so wird man ein Gemälde nicht mit den trivialen Bemerkungen abtun: das ist schön! oder: das ist häßlich! sondern man wird sich erst durch unvoreingenommenes Schauen bemühen, die Absichten des Künstlers zu erkennen und seinen Darbietungen dann zu folgen.

Aber jedem Menschen und zu jeder Zeit, auch im alltäglichen Leben, soll das Auge zum unerschöpflichen Freudenspender werden. Und auch darum möchte man allen Menschen immer wieder die Mahnung zurufen: Augen auf! Immer soll es gelten, was der Dichter fordert: Trinkt, ihr Augen, was die Wimper hält, von dem goldnen Überfluß der Welt! Und die Erde bietet ja dem sinnenstarken Menschen, wo er sich auch immer befinden mag, so viel Gutes dar. Ein einziger Gang durch die Straße, schafft er uns nicht eine Unendlichkeit von interessanten Eindrücken? Die alltägliche Straße? wird mancher erstaunt bemerken. Aber gewiß! Man muß dabei nur wirklich einmal die Gedanken drin im Hirn, die sich vielleicht eben mit dem letzten Geldverlust, mit dem nächsten Gewinn, mit dem letzten Ärger über den lieben Nächsten beschäftigten, hübsch wegbannen, nicht als ein Grübler mit gesenktem Kopfe dahinschleichen, sondern wirklich nur mit den Augen schauen, was sich von selbst auf Schritt und Tritt aufdrängt. Da gibt es an toten und lebendigen Dingen soviel Beobachtungen zu machen, daß das Auge, das alle diese Erscheinungen



JAKOB BRADL ENTWURF ZU EINEM GLASGEMÄLDE

Der bethlehemitische Kindermord. Für die St. Johanneskirche in Haidhausen (München) ausgeführt von der L. Kirchmair'schen Anstalt für Glasmalerei. — Architektur von J. Schmautz



[illegible] Text u. Abb. S. 79

in ihrer Gegenständlichkeit aufnehmen will, nicht einen Augenblick unbeschäftigt bleibt, daß der Geist vielmehr einmal ordentlich ausruhen kann von der Anstrengung des reinen Denkens. Gibt es nicht eine Fülle von Stoffen, Formen, von Bewegungsmotiven, von der Farbenwelt des Lichts und des Schattens für ein empfängliches Auge? Und gar erst die beseelten Gesichter der Menschen, sind sie in ihrer Mannigfaltigkeit nicht das interessanteste Lesebuch der Welt? Ähnlich ist es draußen in der freien Natur. Lohnt sich da etwa nur das zu sehen, was zur Zeit der Romantik zunächst als schön empfunden wurde? Etwa die hohen Felsgipfel, die tiefen Schluchten und die reißenden Sturzbäche? Also nur das Außerordentliche? Mitnichten. Überall ist die Natur nach dem Worte des großen Forschers ein Abglanz des Ganzen, überall läßt sich daher soviel Schönes sehen. Unsere neuen Maler haben das Verdienst, uns die Augen geöffnet zu haben für die heimlichen Reize und intimen Schönheiten unserer oft als reizlos empfundenen und vielverkannten Heimat, die auch im schlichten Kleide und in der Alltagsstimmung doch schön ist und bleibt. Möchten wir nur das Wort Jean Pauls immer beherzigen: Für die strahlenden Schönheiten der Natur öffnet zunächst mehr das Auge als das Herz; letzteres tut sich schon zu seiner Zeit auf, und weiter, und mehr für Schönheiten, als ihr ihm vorstellt!

Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt! Diese Worte läßt Goethe den Lynkeus im Türmerlied des »Faust« ausrufen. Und dieses Bekenntnis sollten sich alle Menschen zu ihrem Leitworte machen.

Wer es verwirklichen will, wird bald sehen, wie seine Augen immer heller werden, wie sie ihm Schönheiten zeigen, von denen er wie ein Blinder früher keine Ahnung hatte. Als ein echter Schönheitswanderer wird er mit empfänglichen Sinnen und mit gesteigerter Genußfähigkeit die irdische Welt durchschreiten. Er wird nicht nur düster grübelnd in sich, sondern sinnenfroh auch um sich blicken und zu seiner Freude bemerken, daß die Welt in keinem Flecken häßlich oder des Anschauens nicht wert wäre. P. Hoche.

KRIEG UND KUNST.

Zu diesem düsteren Thema schreibt uns u. a. ein Maler aus den Rheinlanden: »Leider liegt die christliche Kunst in diesem furchtbaren Kampfe ziemlich ganz darnieder. Vor Ausbruch des Krieges erteilte Aufträge werden teilweise noch erledigt werden können,

neue aber kaum erteilt. Wirtschaftliche Krisis und Niedergang sind wohl bei jedem Kriege selbstverständliche Begleiterscheinungen. Daß aber die Kunst und insbesondere die kirchlich-religiöse Kunst am schlechtesten dabei abschneidet, ist leider eine allzu bekannte Tatsache.« Das Schreiben drückt sodann den Wunsch aus, es möchten die Gebildeten und Besitzenden, namentlich die staatlichen und kirchlichen Behörden doch auch noch für die christliche Kunst etwas übrig haben. Viele Gemeinden hätten noch Gelder für Ausschmükkung ihrer Gotteshäuser zur Verfügung; doch würden diese Mittel zurückgehalten. — Mit der Künstlerschaft sind auch wir der Meinung, daß nach der jetzigen Lage weder für die kirchlichen Stellen Anlaß gegeben ist, gegenüber Aufträgen auf dem Kunstgebiete hemmend einzugreifen, noch auch für die weltlichen Behörden Grund besteht, Schwierigkeiten zu machen; wo solche gemacht werden, kann nur berechtigte Verstimmung der Künstlerschaft die Folge sein. — Mangel an Weitblick und an Rührigkeit gegenüber der christlichen Kunst in diesen Zeitläuften käme in seinen Folgen einer geistigen Niederlage gleich.

S. St.

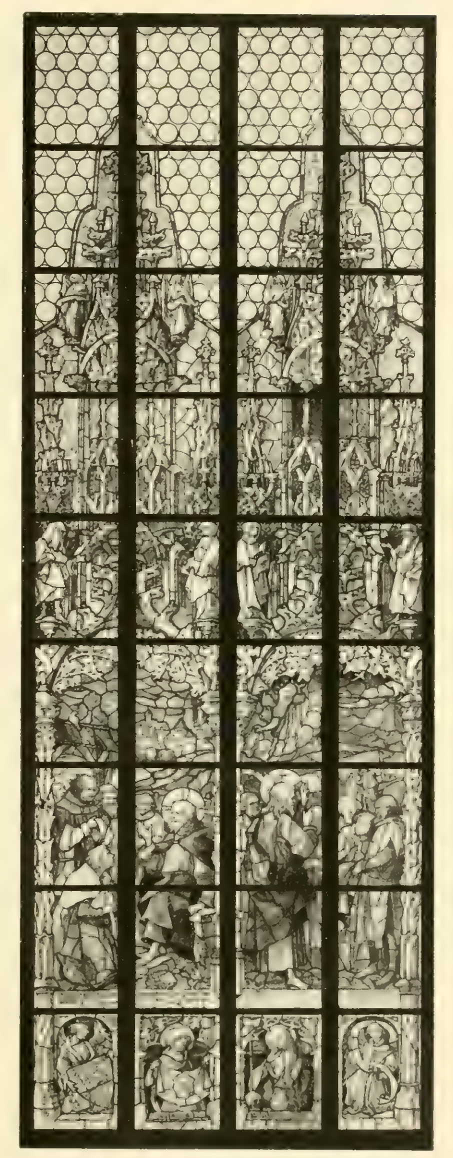
GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1914

Von Dr. HANS SCMIDKUNZ (Berlin-Halensee).
(Schluß.)

Ein Beispiel aus dem kombinierten Tief- und Flachdruck von der Steinplatte, wie wir ihn von R. Schulte im Hofe kennen, ein Porträt, leitet zu den Tiefdrucktechniken hinüber. Hier zeigt sich das Verfahren mit der »kalten Nadel« ersichtlich in einem Aufschwung. So namentlich, zum Teil auch in Farben, einigemal mit Radierung, sowie mit anderen Techniken (unterstützt von Sandgebläse und von Schleifstein) gemischt, von dem erwähnten P. Herrmann; geradezu neue Impressionen ruft er mit der Kaltnadel hervor. Dann von dem in dieser Technik wohlbekannten P. Paeschke; von H. Kley mit einem phantastischen »Brückenbau«; von W. Thielmann; und wahrscheinlich gehören auch Blätter von M. Erdmann hierher. Anscheinend wieder eine Mischung ist das Blatt von H. Peters »Herbst. Farbige Radierung. Kalte Nadel.«

Schabkunst, teils allein unfarbig und farbig, teils verbunden mit der punktierenden Radiertechnik der »Roulette«, sowie mit Aquatinta, findet sich gleichfalls bei P. Herrmann, z. B. in seiner großen Chronos-Figur »Die Zeit«; sein »Zwischen Zeit und Ewigkeit« mag auch den interessieren, den in dieser Komposition die Armhaltung wundert. Ein feines Blatt desselben Künstlers »Liebkosung« ist bezeichnet als »Roulette und Grundierwalze, dann geschabt«. Ebenfalls eine punktierende Radiertechnik zeigt ein Blatt von K. Göhrmann, das ein wie eine Nonne erscheinendes Kind zeigt und auffallend viel Absatz findet.

Die Radierung schlechtweg ist wieder am reichlichsten vertreten, einschließlich einiger nicht so bezeichne-



JAKOB BRADL GLASGEMÄLDE
(Unterer Teil, dazu Abb. S. 78. — In der St. Johanniskirche zu München-Haidhausen. Ausgeführt von der Kirchmaierschen Anstalt für Glasmalerei, München)





ENTWÜRFE ZU RELIEFS FÜR EIN MARTERL VON JAKOB BRADL

Links die hl. Notburga, in der Mitte die Stifter mit dem hl. Pankratius, rechts St. Leonhard — Text S. 70

ter Blätter, und zwar auch mit ein paar religiösen Motiven. Einen »Christus« anscheinend auf dem Ölberg bringt E. Jokisch, einen »Hiob und die Freunde« u. a. E. Wolfsfeld, eine mindestens gutgemeinte Folge von neun Blättern zum Vaterunser (samt Doxologie) H. Schubert; ein wild erregter »Savonarola« von E. Kuhn und auch eine Darstellung von Nonnen »Teestunde« von T. Sander mögen hier angeschlossen werden. Mit weltlichen, zumal landschaftlichen Motiven kommen u. a.: G. Augustin (»Abend am See«), M. Coschell (Frauenporträt), M. v. Eyken (Exlibris u. dgl.), P. Geißler (»Burg Cochem«), H. Koenemann (»Gewitterstimmung«), A. Liebmann (»Landschaft mit dem Tor«), F. Maron (Porträt u. a.). Manches Gute, wie z. B. der durch G. Jahns »Badende« vertretene Typus, erscheint auf die Dauer bereits alt. — Koloristischer Eifer ist gering. Mit einer effektvollen getönten Radierung »An der Ostsee« stellt sich J. Berger ein, mit einer teilweise farbigen Radierung »Spanisches Weib« L. F. Usabal y Hernandez, mit einer überhaupt farbigen, originellen, wenn auch nicht religiös tiefergehenden »Radierung zu einem Einsegnungsschein« M. Bastanier. Als eben Verstorbenen nennen wir G. Ettel mit zweien seiner ständigen Landschaftsradierungen aus Rügen.

Das alles sind Originalblätter. Reproduktive Radierung ist vor allem gut und vielfach vertreten durch F. Krostewitz, dessen früher Tod (geb. 1860) vor diesen Nachbildungen nach Ruysdael, nach Corot, besonders fein nach Troyons »Landschaft mit Windmühle«, auch nach Dettmanns Begräbnis-Triptychon und nach anderem lebhaft bedauert werden kann. Die Landschaftskunst von F. Hoffmann-Fallersleben lebt weiter in einer Radierung nach dem »Abend an der Oder« von dem damit gut eingeführten J. Hoffmann-F. d. J. Und noch dies und das.

Ob freilich die Reproduktionsradierung (deren Meister C. Köpping diesmal fehlt) dem nachkommen wird, was einst der Kupferstich im Nachbilden geleistet hat, fragt sich noch. Letzteres lebt kräftig weiter in den Reproduktionen von J. Plato nach Graff und besonders nach den zwei Gemälden von F. Geselschap »Tapferkeit« und »Mäßigung«. Der Original-Kupferstich hält sich diesmal kaum auf der in den Vorjahren beobachteten Höhe. Von dem, was L. Legrand unter der Bezeichnung »fünf Rahmen mit je sechs Kupferstichen« bringt, scheint höchstens einiges wirkliche »gravure« und nicht »eau forte« zu sein. Eine Kombination von beiden bringt wieder S. Lipinsky (»Die Parzen«). Ein voller Kupferstich scheint der weibliche Akt von L. Schnell zu sein; eine Radierung desselben Künstlers stellt eine »Büßende Magdalena« dar.

Endlich die eigentliche Malerei! Die Anwesenheit einiger »sezessionistischer« Gemälde ändert an dem unfrischen Gesamtcharakter der hier vertretenen Gemäldekunst wenig. Von Namen, die nach dieser Richtung bekannt sind, stellten sich, doch ohne Besonderes, ein: M. Brandenburg mit einem in phantastischem und zugleich stark charakterisierendem Naturalismus gehaltenen »Christus auf Gethsemane« (desselben »Windsbraut« und der originelle »Minnesänger«, sowie ein paar andere Pastelle mögen gerade noch erwähnt sein); der schon bei den Pastellen genannte, auch durch ein Wasserfall«-Gemälde vertretene L. v. Hofmann; S. Lepsius mit »Bildnis eines jungen Mannes«; die Aquarelle C. Strathmanns kennen wir. Unter Minderbekannten fallen durch etwas Sezessionistisches auf: B. Krauskopf mit einer Zeichnung »Markt«, H. Walzer mit einer Malerei »Menschen« und A. Helberger mit Landschaften in Öltempera. Sowohl diese gemischte Technik, wie auch die Tempera selbst wird ersichtlich immer beliebter, zumal für Kleineres in Verwandtschaft mit Aquarell und Guasch. Erwähnt seien die drei Temperabilder von A. Hennig (»Spiegelung« u. a.), die mit ihren duftigen, matten Farben diese Technik wohl ganz besonders rechtfertigen.

Von den zum Teil schon erwähnten Gruppen haben in den Kommissionen der Ausstellung Vertreter nur die Düsseldorfer. Was sie in ihren zwei Sälen (21 und 23) bringen, ist weder einheitlich noch hervorstechend; doch zeigen sich bei einem relativen Zurücktreten des alten Genres gute Landschaften von H. Hermanns, E. Kubierschky, P. Vorgang, zum Religiösen trägt F. Schüz bei mit seinem lichtflockigen Bild »Joseph und die Brüder«.

Auch die Münchner Künstler-Genossenschaft (Saal 9) tritt nicht besonders hervor. Einiges, wie z. B. die »Heimkehr« von K. Gebhardt, wirkt mehr nur inhaltlich; doch erfreuen wieder Landschaften: aus der ältesten Generation J. Willroiders »An der Amper«, aus der mittleren H. R. Reders unscheinbar eigenartiges »Morgengrauen«.

Dann sind sechs Säle für Einer-Ausstellungen verwendet, auf die wohl viel Hoffnung gesetzt war. Doch weder die wertvollen Stilleben u. dgl. von dem im Vorjahr zu München mit der Großen Goldenen bedachten C. Albrecht (dessen »Mutter und Kind«, sowie »Der Antiquar« erwähnt sei), noch die typisch wohlbekannten und gewiß mit Recht beliebten Interieurs und Landschaften (besonders eine holländische »Morgenstimmung«) von A. v. Brandis, noch das verwaschene Laub in den Landschaften des jetzt vielgerühmten M. Clarenbach (gut etwa »Wald im Winter«), noch



JAKOB BRADL — BISCHOFDENKMAL IN DILLINGEN

Errichtet 1912. Vgl. Beil. nach S. 88. Text S. 70



die hübschen Waldlichtkünste des allmählich doch gar sehr »douze« werdenden L. Douzette, noch die jedenfalls tüchtigen, meist mit Tieren belebten Landschaften C. Kappsteins, noch die mehrfachen farben- und lichtfreudigen Land-, Strand- und Figurenbilder von P. Schad-Rossa (»Straße in Neapel«, »Drei Schwestern«) geben die Aussicht auf etwas wie ein historisches Ereignis.

Religiöse Motive sind, wie schon angedeutet, nicht selten, gehen allerdings kaum jemals tiefer ins Fühlen oder gar in den kirchlichen Kult hinein. Von dem, was wir nicht schon erwähnt haben, dürfte am wichtigsten die große »Kreuzigung« von dem uns bereits durch christliche Themata bekannten und hier auch noch durch eine hübsche »Kindergruppe« vertretenen P. Plontke sein. Charakteristisch sind die das Kreuz umstehenden Figuren: Gebhardtsche Gestalten, also an das 16. Jahrhundert erinnernd, ausgeführt mit einem Impressionismus des 20.

Viel Eindruck können die wohl dem russischen Heimatsleben entnommenen Gemälde in derbgroßen Zügen und sehr bunten Farben von F. Pautsch machen. Besonders eine »Wasserweihe« ragt hervor; daneben Studien »Am Kreuze« u. dgl., meist mit betenden Bauern. — Eine Art neuer Hodler, doch erträglicher, ist A. Trieb mit seiner starr rhythmischen »Bergpredigt«, in der allerdings das Gesicht Christi wenig bedeutet.

Einige der thematisch religiösen Bilder stehen, wie ja häufig, dem mehr oder minder lieblichen Genre nahe. So besonders die »Ruhe auf der Flucht« von H. Arnold mit ihrer Erinnerung an A. Hengeler, von dem selbst ein Temperabild »Legende« mit dem Thema des den Teufel zum Kirchenbau zwingenden Bischofs vorhanden ist. Manche sind auf impressionistische Interessen angelegt. So die farbige »Madonna« von H. Looschen, der in einer Guasch-Tempera »Sommer« Ähnliches und auch eine Geburt Christi in Öltempera unter dem Titel »Es ist ein Ros' entsprungen« bringt. Lichttechnik beherrscht die einfachen Züge des einem Karton für Wandmalerei ähnlichen Temperabildes »Grablegung« von Altmeister L. Herterich. Eine »Vision« (des Gekreuzigten) zeigt P. W. Harnisch. Blaue Dämmerung, mit duftigen Engeln in den Lüften, liegt über O. Roloffs »Heilige Familie auf der Flucht«.



Einiges gehört dem auch aus Frankreich bekannten mehr äußerlichen Gefühlszug an. So »Unter dem Kreuze« von J. Block und etwa H. Wilkes Bild »Christus heilt eine Kranke«, bei dem man gerne verweilt, obwohl der Eindruck einer gemachten Szene nicht ganz überwunden ist. — Nennen wir noch das »Marienbildnis«, mit vielen Figuren usw. um das Andachtsbild herum, von V. de Zubiaurre (von dem auch die fast monumentale Rückkehr eines baskischen Fischers unter dem Titel »Der erste Sohn« bemerkenswert ist), dann V. Freytags »Adam und Eva« und die Bilder F. v. Leemputtens aus einer »Wallfahrt von Haekendover« (deren gute Komposition sich hier auch in ihrer Entstehung beobachten läßt) sowie sein inniges »Trost suchend« (vor einem Kruzifix im Freien) und dgl., so stehen wir wieder bei der mehr nur Kirchenarchitekturbilder usw. enthaltenden Religionskunst.

Zwei Arten der Darstellung von Kircheninterieur scheiden sich da. Die eine bevorzugt die Raumstimmung. So die Gemälde »Inneres der Kirche des hl. Franziskus in Assisi« und »Weihbecken von Santa Croce« von E. Hausmann; so W. Blankes »Erzbischöfliches Diözesanmuseum in Posen«. Die andere Art will mehr der Wiedergabe von Architekturpracht usw. dienen. So die Aquarelle aus spanischen Kirchen von H. Herrmanns. So »Aus der Marienkirche« in Lübeck von W. Beckmann. — Gut natürlich ist »Im Heiligtum« (Andächtige) von J. M. R. Acosta. Die »Bergpredigt« von F. Hoch ist mehr ein Alpenbild; und die Landschaft »Der Ortler« von E. Kolbe vertritt religiöse Stimmung durch ein Wegekreuz im Vordergrund. »In der Kirche« von P. Monié ist kaum mehr als ein Sentimentstück.

Reihen wir an diese Gruppe die der im guten Sinn gefühlsmäßigen weltlichen Kompositionen an, so steht hier und als eines der wertvollsten Stücke dieser Ausstellung überhaupt voran der »Schmerz« von E. Chicharro. Mag auch vielleicht das Format zu groß genommen sein: echte Innerlichkeit lebt in diesen trauernden Gestalten jedenfalls. Ein kleineres Bild »Im Schmerz« von H. Lessing ist mehr nur eine Dunkelstudie, sein »Aus Hall am Inn« eine gute Kirchenstimmung. Von dem schon erwähnten F. Stassen sind Rehe vor dem hl. Franziskus unter dem Titel »Das heilige Mitleiden« dargestellt. Eine »Totenfeier« von E. Wurtenberger und die sehr flächig behandelten drei männlichen Figuren unter dem Titel »Unterwegs« von C. Gill lohnen noch eine Erwähnung.

Mutter- und Kinderthemata sind diesmal selten; ein



Die heiligen drei Künig mit ihrem stern seind gschwind her-
komen aus weiter fern: dem Jeslein das in der krippen
war/gold/weihrauch und myrrhen brachtens ihm dar:
So bitt ich das liebe Jesulein es müge euch uns die gaben
verleihn: das gold rechter arbeit/erfüllter pflicht/und
daß uns angsundhait nie nit gebricht: den weihrauch eines
frolichen/tapferen muets und dankberkait für alles guets
auch kleinweis von der myrrhen bitternuß/braucht ja nit z'
viel aber sein mueß dieweil d'Freud viel besser und süeß
her ansteht/als wen alles in dulci jubilo geht:
So wünsch ich/gebs GOTT dies jahr aufs neu/daß
alles zum rechten und besten sei:

München Jakob bradl mit familie 1. Jan 1906

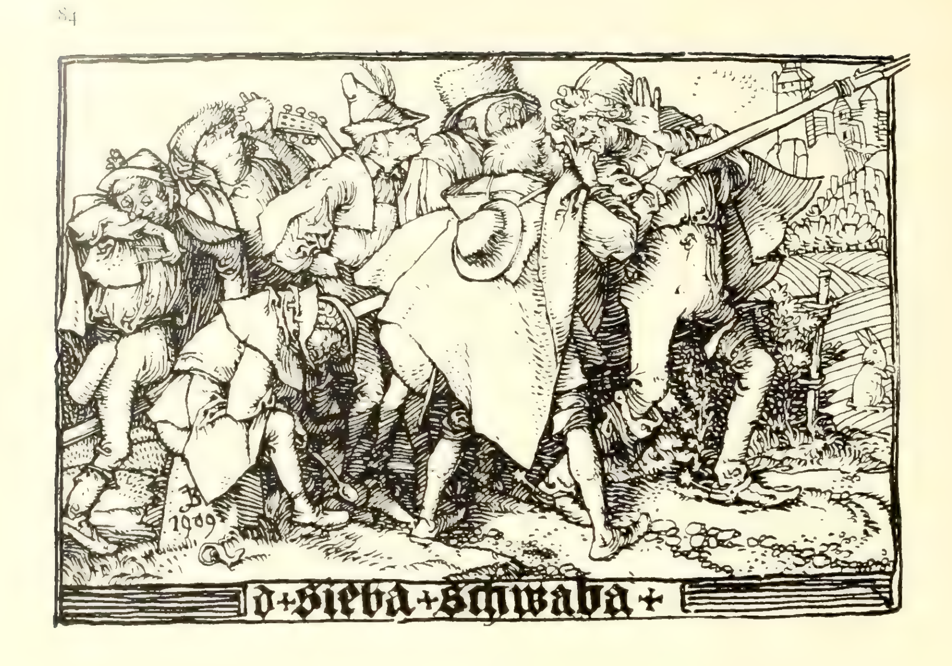


∴ die ∴ hochzeit ∴ zu ∴ kanaan ∴

ze kanaan beim hochzeitschmaus
da ging mittendrin der wein gar aus
sprach zum heiland die mutter sein:
eija / sie hand nu mehr kein wein ∴
Er sprach: was gehet uns das an ∴
hat aber trotzdem dergleichen tan·
auf fürbitt unsrer lieb frauen fein
sechs krüeg wasser gesegnet zu wein ∴
und war der wein ganz ausderweis güet
da trankens und gewannen frohen muet
gar dankbar sprangens u. sangens hallob
und der herr war mit den fröhlichen froh! ∴

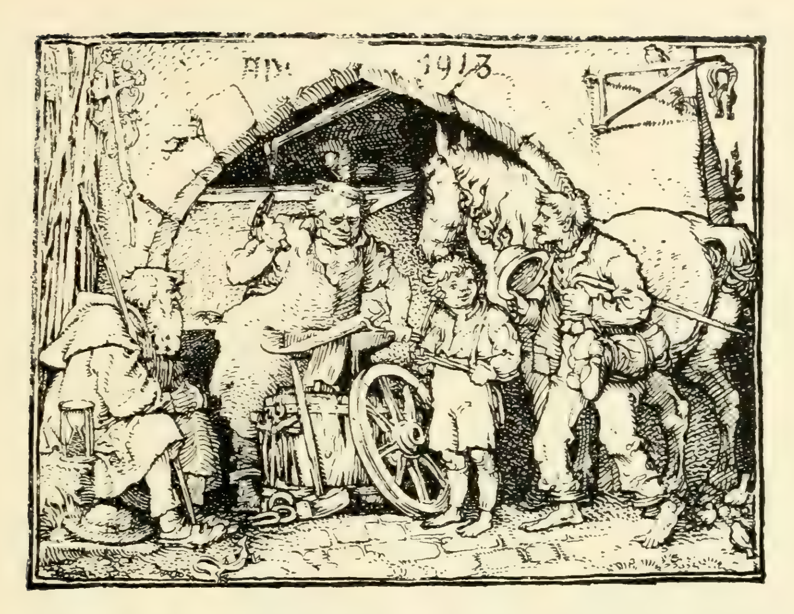
lieber herr heiland Jesus Christ:
sei / wie du in Kanaan gwesen bist
bei uns auch: wann etwan der wein ausgeht
alles trübsal blast und traurig steht
und vil ze wasser wird was man gehofft
wies jedem im leben gehet gar oft ∴
schenk neuchen mut / schenk newe kraft
die aus dem wasser wein uns schafft
dass aus des lebens bittrem streit
blüht segen·glück und lebensfreud ∴
das wünschet nu zum neuchen jahr
aus vollem herzen ganz und gar

München — Jakob Bradl mit familie — 1. jan 1910



Es hat maül sieba Schwaübageä ..... feingscheidte/tapfre Mand...
Sie hand, s'sind bsondre Höldagwea / oin Spies g'hett mitanand :
Dia hand an Keahla Dracha gfangt / blos hand's'n it vertwischt.
Er ischt vertronna weil der Drach' a.... Häsle gwesan ischt :
O Leüt! gahts üns it allmitnand oft so : ma streit ünd plärrt
ünd rümpelt schier mitm Kopf and Wand ünd s'ischt it drüm müh werth :
Jetzt aber/neizehhündert nei / daü müess dia Gschicht scho anderscht sei
ünd aüs ünd amen ischt's ünd gar mit Schwaubastroich im nüia Jahr
Gott i des wünscha! Isch naü schea! Gott's it aü was züm Lacha gea?
I wünsch Ui gsünd sei ünd hümor naü laüft der Karra frisch weg vor :

Jakob Bradl mit Familie : München 1909



Ein jeder ist sein's Glückes Schmied ∴ des glab i - aber mit Unterschied·
Denn siegst es: Mancher kommt auf d'Welt als Koastersohn / no der is g'stellt·
Diem oaner schiebt durch Sturm und Wind / bis er die richtig Schmiedn findt ×
A andrer wieder hat - o Gfrett! - koa Arbat und koa Eisen net ∴ ×
Und oaner gar hat all's verkauft - verdient das nit, was er versauft·
Der Gschaftlhuba - wia a Rooss - der schiesst und schaugt! ganz blind drauf los
Ziecht aus und haut grad was er kann / sich schnerzengrad an Schienboa an ×
Dass d'glei moanst aus is! - Ja so is! - Wer schmiedn will / desell is gwiss /
Muess fleissi werkln mit Verstand / mit'n Hirn akrat wia mit da Hand ∴
Des haut! Na kriegt er gar am End a so a Mordsetablissment / ∴
Als wia da Krupp! O jegerl! Mei, so gross brauch d'Schmiedn gar net z'sei!
Jetz i möcht's nett und koa beinand - und koa Maschin - blos mit da Hand
Recht sauber schmiedn und dazua: - mei königlich bayerische Ruah ═
Ah bluatsa / Freinderl / des waar fein! Na ja! und kann's a so net sei. ≡
Na schaug ma halt wia's anderscht geht. Ja wol. Auslass'n tean ma net·
Jetz lass i aba 's Schmatzn bleibn: I muess mi auf mein Wunsch i. umreib'n
A Schmiedn winsch i den Damen und Herrn wia's jeden passt von Herzengern.
Dass Jed's mit Gottes Hilfe / woasst / sei Glück ans Leben fest anischwoasst
Dass hebt in Freud und Sturm und Gfahr - dass d's gsund sei sollt's im neuen Jahr
Des brauch i ja net extra z'sagn. - Und alsdann woll'n ma 's Rösserl bschlagn
An Werkzeug richt'n - s' Wagerl schmiern und tapfer in's new Jahr kutschiern ═
Und hoffentlich bricht uns koa Radl ∴ wünscht mit den Seinen Jakob Bradl.

∴ 19 · 13 ∴



malt T. Lauxmann, ein lichtschimmerndes musikalisches »Trio« M. Fabian; und die liebliche Lyrik H. Seegers sei mit seiner »Siesta in den Dünen« sowie seinem »Sommerabend« abermals in Erinnerung gebracht. — Darstellungen von Tieren sind in der Plastik beliebter als in der Malerei; aus dieser seien erwähnt »Ziehende Schwäne und Edelfalke, Island« von F. Lissmann (wohl Aquarell) und etwa die »Balzjagd« von V. Böhm, die anscheinend Aquarell und Pastell verbindet. Auch die Darstellung eines Schäfers mit Schafen vor einer weiten Felderlandschaft von A. Weczerzick, betitelt »Heimwärts«, mag hier genannt sein.

Die Porträts haben sich nicht sehr angestrengt. Hervorragend ist wieder G. L. Meyn mit einem Bildnis seiner Töchter. Porträts von Geistlichen malen W. Miehe und mit einer umfangreichen charakterisierenden Darstellung H. Hausmann-Hoppe. Ein Mädchenbildnis auf Goldgrund bringt R. Bacher. Das »Familienbild« von S. Czerny brauchte nur nicht so hart und künstlich durchgeführt zu sein. Eine gutgemalte Reiterin von C. Speyer, ein Mädchen »Wandervogel« von O. Jung und einiges schon Genannte gehören auch noch hierher. Unter den farbigen Zeichnungen ist ein Mädchenporträt von O. Stoessel; unter den Aquarellen sind gut großlinige »Psychologische Porträts« von A. Delannois; man weiß nur nicht recht, warum sie so heißen.

Bleibt noch eine weite Menge von Landschaften übrig, die uns freilich nichts mehr ermöglicht, als neben früher Erwähntem eine Anzahl derer zu nennen, die uns als bemerkenswert auffallen. Als eben Verstorbene betrauern wir K. A. Müller-Kurzwelly, M. Uth, dessen Stadtbild »Besigheim« Hervorhebung verdient, und L. Kolitz mit seiner Verbindung von altheroischem Stil und Modernität (»Die alte Brücke« und »Sommer«). Von L. Fahrenkrog, der vor kurzem die Stiftskirche zu Herdeke (zwischen Dortmund und Hagen) ausgemalt hat, würden wir gerne wieder Religiöses gesehen haben, können uns aber nur seiner fast monumentalen »Sinkenden Sonne« freuen. »Ein Tag der Ruhe« von C. Bergen ist eine große Hafenlandschaft. Junge Neuerer fehlen nach unserem Überblick ganz. W. Feldmann mit einem »Abend auf der Heide« und Ähnlichem, C. Holzapfel mit einer »Scheidenden Sonne am Watt«, sowie A. Schlabitz mit einem duftigen »Unterinntal«

»Kinderbegräbnis« (Ungarn) von C. Paczka, eine Frau mit Kind, benannt »Sommertag« von O. Seeck und aus den Pastellen eines von W. Beyermann sind neben wenigem früher Genannten alles hier Hervorhebenswerte.

Die reiche Erzählungsfrische des vielverlästerten Genre von dazumal ist dahin oder hat sich in Stimmungsszenen verwandelt. »Zur Weihnachtszeit« von H. Koberstein und wohl noch mehr sein Aquarellzyklus von »einem, der auszog, das Fürchten zu lernen«, wiederholt das Sinnig-Heitere dieses Künstlers. Ein lebensvolles Tanzbild »Bauernkirbe in Schwaben (Baar)«

und einem Aquarell »An der Klosterpforte« sind längst anerkannt. Und die noch mit besseren Werken übrig sind, zählen bereits als Altmeister: K. Heffner (»Mecklenburgische Landschaft bei Doberan«) und der nun im 73. Lebensjahre stehende und stets wieder mannigfach wirkungskräftige E. Bracht, dessen »Regenschauer« abermals als eine frische Eigenleistung überrascht.



DIE XI. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG ZU VENEDIG

Von Dr. O. DOERING

Die Ausstellung in den Giardini entfaltet auch heuer die von früheren Jahren her an ihr gewohnte reizvolle Vielseitigkeit. Fast durchweg gleich günstig wie immer sind die Raum- und Lichtverhältnisse, die man nur an sehr wenigen Stellen, darunter leider in der deutschen Abteilung, bemängeln kann. Der große Hauptpalast enthält die zahlreichen Säle der italienischen Kunst, außerdem einige mit internationalen Zusammenstellungen. Selbständige Existenz führen wie bisher in ihren eigenen Palästen die Ausstellungen Rußlands, Deutschlands, Englands, Frankreichs, Belgiens, Hollands und Ungarns. Von den im Hauptpalaste untergebrachten Angehörigen fremder Staaten kommen Serben, Spanier, Norweger, Engländer, Finnländer, Polen und einige andere in Betracht. Wie gewöhnlich ist auch diesmal das Wirken einer Anzahl interessanter Persönlichkeiten in Sonderausstellungen herausgearbeitet worden. Einige davon mögen hier betrachtet werden. — Bartolommeo Bezzi, ein im Jahre 1851 geborener Sohn des Alpenlandes, in Mailand ausgebildet, ist eine poetische Natur. Seine Landschaften erinnern in der Stärke ihrer Beobachtung und in ihrem Farbenschmelze an französische und schottische Bilder. Zum Teil sehen die Farben wie hingehaucht aus, so bei einer Mondscheinstudie oder bei seinen Impressionen aus den malerischsten Partien Veronas oder bei einigen andern fast mystisch anmutenden Schöpfungen. — Der aus einer Künstlerfamilie stammende Römer Aristide Sartorio, von dem bei früheren Gelegenheiten schon öfter die Rede gewesen ist, stellt diesmal keine Monumentalwerke, sondern eine größere Anzahl von Pastell-Studien aus der Campagna aus. Die große Menge beeinträchtigt die Wirkung der einzelnen Stücke etwas durch fühlbare Monotonie. Eine weiche sanfte Tönung schwebt über all diesen Landschaften, welche das Charakterbild der Campagna nach allen denkbaren friedlichen Richtungen hin erschöpfen dürfte. Ihr verdankt Sartorio Züge seines Künstlertums, welche an die Art der Maler von Barbizon oder von Dachau erinnern. — Wiederholt schon an dieser Stelle gewürdigt wurde auch

Ettore Tito, dessen glänzende Leistungen auf keiner venezianischen Ausstellung fehlen dürfen. Diesmal ist es die Wiedererrichtung des Campanile, die ihn zu einer Anzahl merkwürdiger Bilder begeistert hat. Ganz besonders ist es das Gemälde „Der 25. April 1912", welches allgemeine Aufmerksamkeit erregt. Man sieht die Weihefeier des neuen Turmes, den Markusplatz durchaus naturalistisch, erfüllt von einer unendlichen Menschenmasse, im Vordergrunde vollzieht sich, im Beisein der kirchlichen und weltlichen Oberhäupter der Weiheakt, Fahnen flattern, in den Lüften schweben, kühn gezeichnet, jubelnde Engelscharen. Recht natürlich mutet diese Zusammenstellung nicht an, bei der frühere Jahrhunderte sicher nichts auszusetzen gehabt hätten. Dem modernen Naturalismus wollen solche Dinge nicht mehr recht einleuchten. Das Bild hat schon eine lebhafte Polemik wachgerufen, die sich namentlich gegen den Gedanken seiner Aufstellung im Dogenpalast richtete. An Lebhaftigkeit der Farbe und Komposition übertrifft es bei weitem alle übrigen zurzeit mitausgestellten Werke Titos. — Antonio Mancini besitzt eine flimmernde, leuchtend volle Farbe bei etwas süßlichem Vortrage; dieser nimmt u. a. einigen seiner Bilder religiösen Inhaltes (»Maria gratia plena« oder »Libera nos a malo«) den besseren Teil ihrer Wirkung. — Carlo Fornara stammt aus den italienischen Alpen, wo er 1871 geboren wurde. Unter der Leitung des dort ansässigen Malers Enrico Cavalli hat er sich zu einem Landschafter entwickelt, dessen manchmal etwas starre Art durch volle lebhafte Farben ausgeglichen wird. Fühlbar ist bei ihm in Kolorit und Zeichnung der Einfluß Segantinis. — Leuchtende Färbung, in welcher das Rot vorherrscht, starke Stilisierung, romantische Auffassung kennzeichnen die Werke des Vettore Zanetti Zilla, der über seinen Entwicklungsgang keine Auskunft gibt. Von Jugend an bei Ausstellungen beteiligt, hat er es bald zu Ruf und Auszeichnungen gebracht, die er nichts achtet und von denen er nicht spricht, weil er nur fortwährend darüber nachdenkt, wie er seine Kunst in überraschender Art weiterentwickeln kann. Zu seinen ausgezeichnetsten Stücken gehören die »Blühenden Oleanderbäume«, seine »Rosa Wolke«, sein »Stürmisches Meer«. — Interesse verdienen weiter die kräftig beobachteten und prachtvoll kolorierten Volksschilderungen des Leonardo Bazzaro, der 1853 in Mailand geboren ist. Sein Bild »Was übrig ist, gebet den Armen« zeigt die prächtige Gestalt eines sitzenden Mönches; ein Hauptstück »Die große Wäsche« schildert die lustigen Bewegungen und lebhaften Farben zweier einen Waschkessel tragenden jungen Mädchen in roten Blusen. Der Wind zaust mit ihren Kleidern, mit der im Hintergrunde aufgehängten Wäsche und treibt Segelboote über das Meer, auf welches sich der Blick eröffnet. Das Motiv stammt von Chioggia, das diesem Maler noch sonst manche höchst wirkungsvolle Anregung gegeben hat. Auch die Natur der italienischen Alpen hat er bestens beobachtet, als ein Realist, der aber doch idealen Empfindungen gern Raum gibt. — Eine rückblickende Schau gilt dem Guiseppe de Nittis. Er war 1846 in Barletta geboren und starb schon 1884 in St.-Germain en Laye. Seine künstlerische Erziehung erhielt er in Neapel und stellte schon im Alter von 18 Jahren zum ersten Male aus, unter großem Beifall, der ihm aber arge Anfeindungen eintrug. In Frankreich hat sich dann seine Kunst zu großer Zartheit und Vornehmheit herausgebildet. Die ausgestellten 86 Werke geben einen Überblick über seine gesamte Entwicklung. Es sind Landschaften, Szenen, Porträts. An innerem Werte stehen sich nicht alle gleich, z. B. darf man einem Damenbildnisse in Pastell (Leontina de Nittis) sehr feine Eigenschaften nachrühmen; der Kopf hebt sich in vornehm kühlen Tönen von einer Schneelandschaft ab. Aber ein Rest von Äußerlichkeit bleibt dem Bilde doch, ähnlich wie es etwa bei Herkomer's »Dame in Weiß« der Fall ist. Zumeist zeigen die Nittisschen Werke bei kleinem Format eine noble Zeichnung und eine impressionistische Ausführung, die den unmittelbaren Einfluß des Pariser Impressionismus erweisen. Als Beispiele nenne ich noch das figurenreiche »Rennen in Longchamps«, die interessant beleuchtete »Mahlzeit im Garten«. — Ein Künstler der älteren Generation ist auch Federigo Zandomeneghi, der 1841 in Venedig geboren wurde. Seine Ausbildung erhielt er in Florenz, wo er u. a. mit Segantini eng befreundet war, später arbeitete er sich gleich Nittis in Paris zu einem trefflichen Nachempfinder der dortigen Impressionisten heraus. Seine Öl- und Pastelldarstellungen von Menschen, Straßenszenen und dergleichen sind voll Leben, Farbe und Stimmung. — Von Galileo Chini bewundert man schon seit Jahren die dekorativ höchst wirksame Ausmalung des vordersten runden Saales im großen Ausstellungsgebäude, welche in großen Zügen den Frühling in der Natur und im geistigen Leben der Menschheit verherrlicht. Die Vielseitigkeit des Chinischen Denkens und Könnens lernt man in einer kleinen Sondergruppe kennen. Sie zeigt Landschaften, Stilleben, Szenen von fremdartiger Lebendigkeit, Studien, die der Künstler in Siam gemacht hat. Dorthin war er berufen, um im Verein mit andern Italienern den Thronsaal des Königs auszuschmücken. Asien besitzt kein europäisches Werk von größerem Umfange und glänzenderer Vollendung. — Erwähnung verdient weiter der Landschafter Giorgio Belloni wegen seiner ernsten und ehrlichen, dabei individuellen Art, die sich allmählich immer klarer und tiefer entwickelt hat. — Endlich sei von den Malern, deren Tätigkeit in größeren Gruppen vorgeführt wird, der tüchtige Francesco Gioli genannt. Das von ihm gezeigte halbe Hundert von Gemälden datiert stellenweise bis zum Jahre 1874 zurück. Seine Art hat sich damals wesentlich in Paris herausgebildet. Als gegenständlich wie technisch besonders interessant habe ich mir u. a. seine 1910 gemalte Karsamstagsprozession in Pisa gemerkt. — Als Plastiker interessiert u. a. der in Turin 1858 geborene Medardo Rosso. Er ist Autodidakt, der, bevor er sich der Skulptur zuwandte, schon als Landschafts- und Interieurmaler Tüchtiges geleistet hat. Als Bildner hat er etwas stark Impressionistisches, seine skizzenhaft mit Sicherheit entworfenen Köpfe und Brustbilder atmen volles und überzeugendes Leben. Über starke Absonderlichkeiten muß man dabei hinwegsehen; auf alle Fälle ist Rosso eine Erscheinung, die Beachtung verdient. Die Vergleichung mit Rodin, die man ihm hat angedeihen lassen, geht aber, sofern der Inhalt der Werke in Betracht kommt, offenbar zu weit. — Eine Sondergruppe italienischer Kunstschmiedearbeiten, die in einem mit orientalischer Phantasie ausgestatteten Raume untergebracht sind, stammt von dem Venezianer Umberto Berlotto. Er ist 1882 als Sohn eines dortigen Schmiedemeisters, eines Mannes vom alten Schlage, geboren und hat sich Schritt für Schritt in tüchtiger bescheidener Arbeit selbständig zur Künstlerschaft und zu der Stellung durchgerungen, die er zurzeit einnimmt. Es ist sein Verdienst, daß die in Venedig einst blühende, später in Verfall geratene Schmiedekunst dort wieder Bedeutenderes leistet. In seinen Werken vereinigt sich reiche Phantasie mit feinfühliger Materialbehandlung und Technik. Interessant sind auch zahlreiche Gegenstände, bei welchen die Wirkung des Eisens mit der anderer Stoffe besonders des Glases und des Tones in Harmonie gesetzt ist. Die ausgestellten Gegenstände sind Vasen, Tische, Blumenständer, Dreifüße, Gitter, Schüsseln, Truhen, Sessel und vielerlei anderes. — In Rom lebt Nestore Leoni. Er ist Miniaturmaler und zwar in



JAKOB BRADL — DER HL. ULRICH VON AUGSBURG

Bekrönungsfigur des Bischofdenkmals in Dillingen. — Vgl. Beil. nach S. 80. Text S. 70

jenem Sinne, welchen das Mittelalter und die Renaissance mit diesem Begriffe verbanden. Der Zweck seiner Kunst ist die Wiedererweckung des schönen Buchschmuckes der alten Zeiten. Ausgestellt hat er eine große Zahl von Seiten aus seinen Sonetten des William Shakespeare, ferner aus seinen »Trionfi di Messer Francesco Petrarca«, sowie von seiner »Vita nuova« des Dante, auch einige Blätter für Livres d'heures. Eine wunderbare Feinheit zeigt sich in allen diesen Stücken; bei subtilster, dabei fester Zeichnung erglänzen sie in herrlichen Farben und Gold. Die Leonischen Leistungen sind ohne Zweifel höchst anerkennenswert, haben auch, soviel ich sehe, im ganzen Kreise der modernen Kunst ihresgleichen nicht. Wunderbar versteht Leoni Feinheiten der alten Vorbilder nachzuempfinden, ohne freilich bei seinen an entlegene Stilepochen sich anlehnenden Werken völlig in ihrem Geiste aufzugehen. — Andere Graphiker schalten drauflos, ohne nach irgendwelcher Tradition zu fragen. Daß sie sich gelegentlich vergreifen, daß nicht jede Form absolut korrekt ist, hilft sie interessant machen. Ein ganzer Saal ist erfüllt mit Erzeugnissen des modernen italienischen Holzschnittes. Mit dem aus der frühen wie aus der späteren Renaissance hat er nur wenig zu tun, aber er zeigt ein frisches Leben, tüchtiges Können und Gedanken, die teils tief und ernst, teils schalkhaft sind und bei den als Originale geschaffenen Blättern von illustrativem Wesen sich fernhält. Die von der »Corporazione Italiana degli xilografi« ausgestellte Kollektion beweist, daß der Holzschnitt in Italien zurzeit auf einer beträchtlichen Höhe steht. Zu den bedeutendsten Erscheinungen gehört hier Adolfo de Karolis. Seine Blätter zeigen figurenreiche Kompositionen, leichte Tönung, klassizistische Formengebung, die zu den Gegenständen bestens paßt. Das Hauptblatt nennt sich »Eroica«, ein Blatt, an dem der Künstler drei Jahre gearbeitet hat. Die Zeichnung ist klar und edel, die Auffassung wunderbar tief, kraftvoll und poetisch. Ergötzlich sind die Blätter von Francesco Nonni, derb ist der »Fischer« von Edoardo Delneri, herbe Art zeigt Ettore di Giorgio. Auf die übrigen kann ich mit Rücksicht auf den Raum nicht näher eingehen. Sehr Anerkennenswertes leistet auch der italienische Kupferstich. Ihn farbig in delikater Weise zu behandeln versteht u. a. Lionello Balestrieri, von dem drei Landschaften mit Staffagen ausgestellt sind: ein Schäfer hütet seine Herde am Meere; ein Mann pflügt den Acker auf einer Anhöhe, von der sich die Aussicht auf eine Windmühle und eine weite Landschaft eröffnet; ein poetisches, schön gefärbtes Blatt schildert die Abendstimmung bei einem Bauernhause. — Feine Aquatinten bietet Guiseppe Graziosi. Die Blätter haben etwas Großzügiges, dabei sind sie doch voll Weichheit; man sieht Tiere, Landschaften, Leute bei der Arbeit, Architekturen in prachtvoller Erfassung (z. B. San Marco in Venedig) gelegentlich leicht farbig angelegt. — Sehr hübsch und charakteristisch sind Umberto Brunelleschis Masken aus der italienischen Komödie. Ihre Art erinnert an die von alten farbigen Kupferstichen und hält sich doch selbständig. Auch hier muß ich mich auf diese wenigen herausgegriffenen Beispiele beschränken. Denn es bleibt noch eine beträchtliche Zahl von Gemälden zu besprechen, deren Meister nicht durch Sonderkollektionen glänzen, und die deshalb um so charakteristischer sein müssen, damit man auch nach ihnen die künstlerische Eigenart und Fähigkeiten ihrer Meister beurteilen kann. — Ein großes farbenprächtiges Bild ist die »Zigeunerin« von Adolfo Mattielli. Die Frau steht mit verbundenen Augen auf einem Schemel, viele Mädchen und alte Frauen schauen zu, wie sie bei einer jungen Person geheimnisvoll segnende Zeichen macht. Ein wenig verständliches Bild von Felice Casorati nennt sich »Trasfigurazione«; man sieht drei stehende Frauen, über denen in den Lüften drei andere unbekleidete aufrecht stehen. Die Formengebung ist ersichtlich von Hodler abhängig. In dem Saale mit den Sartorioschen Campagna-Bildern hat man die Ungeschicklichkeit begangen, ein großes Segantinisches Gemälde mit aufzuhängen, welches die Wirkung jener Bildchen arg beeinträchtigt. Es ist das wunderbare Gemälde der Mutter mit ihrem Kinde, die im Kuhstall eingeschlafen ist. Zum Lobe dieser wundervollen Zeichnung, In-



JAKOB BRADL DAS PESTDRACHENSCHIESSEN

An der südwestlichen Ecke des Rathauses in München. — *Text S. 70*



JAKOB BRADL — KÖPFE FÜR EIN MARIONETTENTHEATER

In Holz geschnitzt. — Text S. 60

terieurschilderung, Tier- und Menschenmalerei, dieser Beleuchtung mittels des Laternenlichtes, aller dieser großen, nur mit sich selbst zu vergleichenden Kunst Neues zu sagen, wäre vergeblich. — Sonderbar, sensationell gesucht im Gegenstande ist das Bild von Paolo Sala »Ave audaces«; man sieht eine Nordpollandschaft, woselbst ein Pinguin die im Schnee liegenden Schädel und Gebeine einer zugrunde gegangenen Forscherschar betrachtet. — Brillante Plastik besitzt ein von Alessandro Milesi gemalter Herr in rotem Mantel, der den Eindruck macht, als wollte er aus seinem Rahmen heraussteigen. — Ein Pointillist, der bei seinen Figuren und Landschaften über sprühende Farben gebietet, ist Plinio Nomellini. — Gaetano Previati hat zwei Bilder von gewaltiger Wirkung ausgestellt. Das eine, ein Triptychon, behandelt das Thema der Bestattung einer Jungfrau. Ein goldiger Ton beherrscht das Ganze, herrlich monumental ist die ruhige Stilisierung des aus Kindern und Mädchen bestehenden Trauerzuges. Schlägt der Künstler in diesem Werke mehr liebliche, elegische Töne an, so übt er dämonische Wirkung im andern, dem »Engelsturze«. Das Bild ist auf ein dunkles Braun gestimmt, neben welches sich ein seltsames Gelb stellt; eine düstere Masse von Leibern mit dunkeln Flügeln stürzt kopfüber dem Abgrunde zu, während der Himmel blendende Strahlen aussendet. Um endlich noch eins der wenigen italienischen Werke zu erwähnen, welche das Gebiet der Religion streifen, so nenne ich von Giuseppe Mentessi dessen »In der Passionswoche«. Er hat ein dreiteiliges Bild daraus gemacht, wofür kein rechter Grund einzusehen ist, weil der linke Flügel und die Mitte zusammengehören und ein heiliges Grab darstellen, während der rechte Flügel eine Volksszene an einem Metzgerladen zeigt. Was das miteinander zu tun hat, kann ich nicht sagen. — Die italienische Plastik bietet diesmal nur teilweise Besseres. Ein Damenbild (Büste) von Antonio Ugo geht über äußerlichen Pomp kaum hinaus, ein anderes in ganzer Figur mit Windhund von Arturo Dazzi erinnert im Arrangement der am Körper förmlich klebenden, um die Füße unnatürlich ausgebreiteten Gewänder an bekannte Wertlosigkeiten von französischen Massenproduzenten. Auch die Mehrzahl der italienischen Aktstudien vermag nur wenig Interesse zu erregen. — Feierliche Wirkung übt endlich die von Pietro Canonica geschaffene Bildnisfigur der Prinzessin Clotilde von Savoia-Bonaparte, die kniend im Gebet versunken ist. — Eindrucksvoll ist die Figur eines toten jungen Mädchens von Achille Regosa. Aber was ist das alles, wenn man es mit den Plastiken vergleicht, welche sich in den Abteilungen nichtitalienischer Nationen befinden. Der einzige wirklich bemerkenswerte italienische Bildhauer bleibt der zuvor erwähnte Rosso, und dessen Art ist so in sich abgeschlossen, daß sie nicht wohl weiter gesteigert werden kann. Die Italiener finden bei den fremden Nationen eine Konkurrenz, die für ihre gegenwärtige bildhauerische Leistung geradezu vernichtend ist.

Gleich der erste Hauptsaal des Ausstellungsgebäudes bringt eine Kollektion von Plastiken, mit denen nach ihrer Art nichts wetteifern kann. Es sind 26 Werke des schnell zu Ruhm gelangten Ivan Mestrovic. Bis in sein Jünglingsalter hinein ein Hirt, beschäftigte er sich mit Schnitzerei häuslicher Geräte und Tierfiguren, bis er einen Gönner fand, der ihn in Wien studieren ließ. Seine weitere Ausbildung suchte er in Frankreich und Italien, jetzt lebt er in Rom. In seltsamem Gegensatze steht die Schnelligkeit und Leichtigkeit, mit der er arbeitet, zu der Schwere und Strenge, zu dem fast düsteren Gedankeninhalt seiner Werke, der mit dem Stein zu kämpfen scheint, um ihm Worte voll Bedeutung abzuringen. Werke solcher Art sind seine in Gips gegossenen harten Flachreliefs der Verkündigung, der Madonna mit dem Kinde, des Heilandes mit der Samariterin. Über einem bronzenen Flachrelief der Pietà liegt eine seltsam wirkende blaue Farbe. Entschieden mehr originell als schön, in einer — freilich sehr wenig wahrscheinlichen — einstigen Ausführung vielleicht imposant, ist das hölzerne Modell des Pantheons von Kossovo, welches dieser schwärmerische Patriot als sein Ideal eines Ehrentempels der serbischen Nation in Venedig aufgestellt hat.

Gleich an diesen Saal grenzt jener mit der Ausstellung von Gemälden des Spaniers Hermen Anglada y Camarasa, eines in Barcelona geborenen Hauptvertreters der modernen, ebenso naturalistischen, wie großstilisierten und farbenleuchtenden spanischen Malerei. Er zeigt hauptsächlich weibliche Figuren in Lebensgröße, fast immer bekleidet, durch den stark mondänen Ausdruck der Gesichter nicht eben anziehend. Nur eins dieser Bilder sei erwähnt, es zeigt vor einem tiefblauen Hintergrunde die stehende Figur in Schwarz, während der Mittelteil des Körpers in ein buntes Gewand gehüllt ist. Die Durchführung aller dieser Gemälde zeigt ebenso lebhafte Empfindung, wie ein ausgezeichnetes Können, eine Behandlung der reichen und feurigen Farben, welche von den Auffassungen des Impressionismus beherrscht wird. — Auch sonst ist die spanische Kunst, zwar nicht sehr reichlich, aber bedeutendvertreten. Rodriguez Alcosta's alter Bettler, der mit einem kleinen geschnitzten Bilde des Jesuskindes umherzieht, gehört zu der beliebten Gruppe



JAKOB BRADL — KÖPFE FÜR EIN MARIONETTENTHEATER
In Holz geschnitzt. — Text S. 66.

dortiger Volksbilder, ebendahin Valentin de Zubiaurre's »Für die Toten im Meere«; prachtvoll ist hier die Charakteristik der Männer und Weiber. Sie sitzen um einen Tisch, wohin sie ein Kruzifix, zwei Leuchter und einen Teller gestellt haben, auf dem milde Gaben gesammelt werden; großzügig ist auch die Behandlung der Landschaft. — Treffliche Volksstücke sind die aus vier ausgezeichnet charakterisierten Figuren bestehende Gruppe der »Alten Freunde« von Benlliure y Gil; ferner auch das prächtig humoristische Bild des Ramon de Zubiaurre »Die Gebildeten meines Dorfes«. In wunderbarer Farbenpracht malte Santiago Rusiñol den Garten von Aranjuez. — Romantisch, also ebenfalls charakteristisch für die spanische Art ist das Triptychon »Die drei Bräute« von Eduardo Chicharro. Links sieht man eine Braut Christi in Verzückung, in der Mitte eine weltliche Braut, rechts die Braut des Todes. Von erheblicheren Künstlernamen erwähne ich noch den des Lopez Mezquita, des Sorolla y Bastida.

Den starken Gegensatz hierzu bilden die alsbald folgenden norwegischen Gemälde, die eine zum Teil skizzenhafte Art aufweisen. Wo sie nicht herrscht, tritt leicht ein illustratives Wesen ein, wie bei Christian Krohgs »Kampf ums Dasein«; doch ist trotz zeichnerischer Mängel die Charakterschilderung der Kinder und Erwachsenen, die sich im Winter um eine Brotverteilungsstelle drängen, als tüchtig anzuerkennen.

Nordische Kunst tritt uns auch in der Sonderausstellung des aus Finnland stammenden, 1865 geborenen Axel Gallén-Kallela entgegen, von dem fast 60 Werke zur Schau gebracht sind. Seltsam phantastische Werke sind dabei. Sie wurzeln in den Dichtungen des Volkes, und sind jenem daher sicher ebenso verständlich, wie für uns schwer zugänglich. Gegenständlich interessanter als diese Dinge sind desselben Künstlers zahlreiche Studien aus Zentralafrika; sie zeigen sichere Naturbeobachtung bei einer etwas skizzenhaften Ausführung.

Von den nicht-italienischen Kunstwerken im Hauptpalaste sei schließlich noch die Ausstellung der Krakauer Künstlergenossenschaft »Sztuka« erwähnt. Sie bietet nach slawischer Art in großer Menge Volksfiguren, auch Landschaften in starker Farbe. Das meiste Interesse aber erregen vier von Joseph Mehoffer hergestellte Kartons für die Fenster der Kathedrale von Freiburg. Der figürliche Teil zeigt bei ihnen die in Wolken schwebende Madonna — die Anbetung der Weisen — S. Sebastian, Moritz, Barbara und Katharina — S. Georg, Michael, Anna und Maria Magdalena. Die Entwürfe zeichnen sich durch großartige Auffassung dieser Figuren, sowie durch außerordentlichen Reichtum des ornamentalen Teiles aus. Es lebt in ihnen ein durchaus moderner Geist, der dennoch durch die Gedanken- und Formentradition alter Zeiten in festen Bahnen gehalten und dadurch nach jeder Richtung in seinen Wirkungen gesichert wird.

Vom Aussehen der Pavillons der nicht-italienischen Nationen ist schon früher an dieser Stelle erzählt worden. Wir dürfen uns also auf die kurze Würdigung ihres Inhaltes beschränken. Ungarn bietet eine im ganzen interessante Gruppe, innerhalb deren das Kunstgewerbe eine nicht unbedeutende Stellung einnimmt. Keramiken, Metallwaren und anderes stellt die Budapester Schule dekorativer Kunst aus, Galanteriewaren die Gewerbeschule von Kassa, Webereien die Fachschule von Gödöllö; andere Keramiken, Stickereien, Kostüme, Möbel, Juwelierarbeiten sind von einer Reihe von Privatfirmen. Die Erzeugnisse der bildenden Kunst stammen von einer kleinen Zahl von Meistern, deren jeder ein Kabinett für sich hat. Der Impressionismus herrscht vor. Lebhafte Stimmungen finden wir bei Stefan Csók, auch bei Isaac Perlmutter. Tritt bei ihren Malereien neben dem Gegenständlichen, welches hier überall eine Rolle spielt, die Technik beachtenswert hervor, so wirken andere Künstler wesentlich durch das erstere. Auch hier kommen tüchtige Leistungen zustande. So zeigt Karl Ferenczy in einem schön empfundenen Bilde einen toten Christus, der auf einem Lager von grünen Blättern liegt; die drei Trauernden sind weiß gekleidet, der Hintergrund ist schwarz. Trübe Gedanken, Todesahnungen, Geisterspuk herrschen in den Bildern des Edmond Kacziany. Tüchtige Landschaften und Tiere malt Aladár Edvi-Illés. Freundliche Stilleben und Interieurs schafft Adolf Fényes. Gelegentlich finden sich Abschweifungen in allermodernste Gebiete. So bei Béla Iványi, dem man immerhin einen großen Zug nachrühmen darf.

Von der im Durchschnitt nicht wertlosen russischen Ausstellung kann ich nur ein paar Stücke herausgreifen. So ein großes impressionistisches Bild »Die Kohlverkäuferin« von Nicolai Fechin, das stark zeichnerische, aber bedeutend empfundene und vornehm gefärbte Pastellbild einer Tänzerin von Mikhail Wroubel, ein feines auf Schwarz gestimmtes Herrenbildnis von Konrad Korzyzanowski. Im ganzen herrschen Volksstudien und Landschaften vor. Porträts finden sich in ziemlicher Menge.

Die französische Abteilung beschränkt sich auch diesmal wieder auf vier Sondergruppen, eine mit Plastiken, während die drei anderen Malereien umfassen, Letztere sind von Besnard, Raffaeli und Sidaner. Paul Albert Besnard, der in Paris 1849 geboren ist und



JAKOB BRADL — ENTWURF ZU EINER SUPRAPORTE
Für das neue Rathaus in München

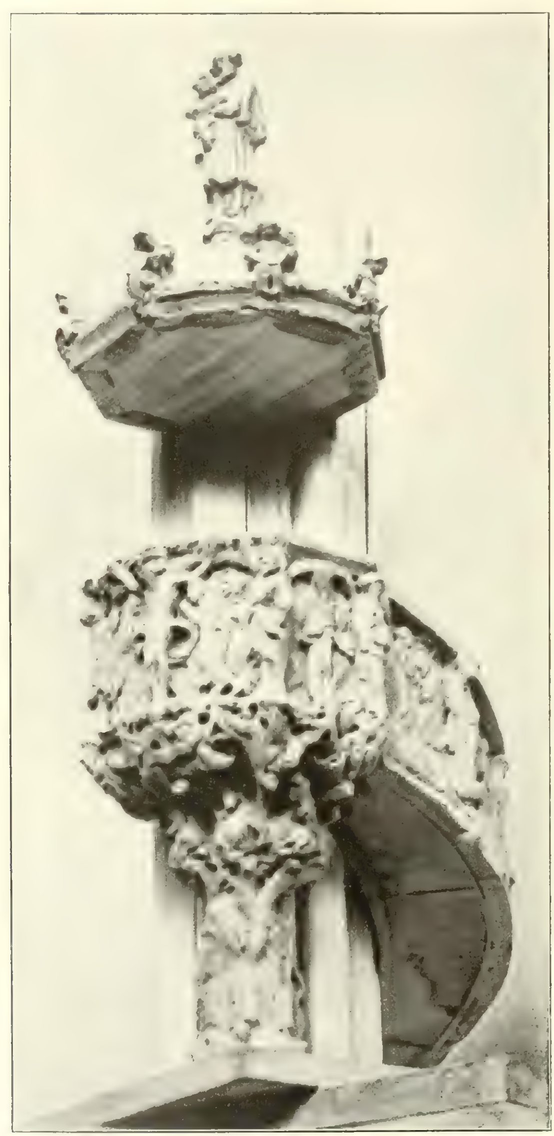
daselbst auch seine Ausbildung erhalten hat, ist einer der blendendsten Zeichner und Koloristen des modernen Frankreich. Er malt Bildnisse und Szenen. Unter seinen diesmal ausgestellten Werken befinden sich zahlreiche, aus deren exotischer Pracht die ganze fremde Märchenwelt Indiens uns entgegenglüht. Straßenbilder, Bauwerke, Volksgestalten erscheinen in seltsamem Wechsel und erwecken die Überzeugung, daß sie echt beobachtet sind, daß ihr Wesen nur in Bildern dieser heißblütigen Art wahr geschildert werden kann. Mit welchem Fleiße Besnard sich in das Studium jener Welt vertieft hat, davon gibt eine große Zahl von Aquarellen und Bleistiftstudien Kunde. — Jean François Raffaelli, der jetzt im 64. Lebensjahre steht, ist gleichfalls geborener Pariser, aber in seinen Adern fließt von früheren Vorfahren her noch italienisches Blut. Unter den zeitgenössischen Malern Frankreichs ist er einer der bedeutendsten Vertreter des Impressionismus. Seine Bilder zeichnen sich durch Reiz der weichen Farbe aus. Die diesmal ausgestellten sind Landschaften, Studien aus Venedig und Frankreich; auch einige Porträts sind dabei: Eins der feinsten ist ein lebensgroßes Damenbildnis, ein Ölgemälde, aber wie Pastell wirkend. Überaus zart ist das Kolorit: gelbliche und rosa Töne vereinigen sich mit der grünlichen Farbe einer Bank, einen tieferen Ton bringt ein bräunlich schwarzes Hündchen hinein. — Zum ersten Male erscheint in diesen Ausstellungen Henri Le Sidaner, der 1862 auf der Insel Mauritius geboren ist. Seine Landschaften haben etwas Schimmerndes, sind in der Nähe ein wenig unruhig anzusehen, üben aber schon auf geringen Abstand sehr schöne Wirkung. Sein Bild »Die Pergola« ist eine überaus delikate Mondlichtstudie; ebenso seine »Nacht auf dem Meere« mit den auf den Wellen funkelnden Lichtern. Derselbe malerische und poetische Reiz einer in feinsten Farben wiedergegebenen Naturbeobachtung ist auch seinen übrigen Werken eigen. Sie sind erfüllt von Zartheit der Auffassung und tiefer, höchst subjektiver aber überzeugender Stimmung. — Der Bildhauer Emile Antoine Bourdelle kam 1861 in Montauban als Sohn von Landleuten zur Welt. Ähnlich wie Mestrovic hat auch er sich aus primitiven Anfängen emporgearbeitet und kam dann als Kunsthandwerker nach Paris. Entscheidend wurde für ihn die Bekanntschaft mit Rodin; daß er dessen Einflusse nicht erlag, ist das beste Zeugnis für Bourdelle's gewaltiges Talent. Er kommt nicht an Rodins Geistesgröße heran, übertrifft ihn aber an Festigkeit der Form und ist auf diese Art in höherem Sinne ein Nachfolger der großen Bildhauer der französischen Vergangenheit. Am ehesten kann man ihn mit den Gotikern vergleichen, aber nicht, weil er sich ihre Formenwelt zu eigen macht, sondern wegen seiner gewaltigen Ursprünglichkeit und der außerordentlichen dekorativen Eigenschaften seiner Werke. Ein kniender Bogenspanner von ihm, der sich mit dem wagerechten linken Bein gegen einen Stein stemmt, gehört zum Bedeutendsten, was die Skulptur in Venedig diesmal überhaupt zu bieten hat, nicht minder der Kopf des alternden Rembrandt, die Büsten Rodin's, des Malers Ingres und anderes mehr. — Ein paar andere französische Werke sind im Hauptpalaste untergebracht. Ich erwähne davon ein Gemälde, auf dem Georges Desvallières den gegeißelten Heiland an der Säule in herber naturalistischer Art sehr wirkungsvoll dargestellt hat.

Klein aber wertvoll ist die holländische Abteilung. Sie zeigt tüchtig gemalte Landschaften und anderes von H. W. Mesdag, J. M. Mastenbroek, ein prächtiges Blumenstück von M. Maarel, eine von goldigem Licht umflossene Prozession von J. C. W. Cossaar, musizierende Kinder von J. Zoetelief Tromp, sowie vieles andere Beachtenswerte. Auch die Skulptur ist ansehnlich vertreten; ein »Verlorener Sohn« von Mendes da Costa dürfte wegen des allzu absichtlich herausgearbeiteten israelitischen Typus der Personen nicht jedermanns Sache sein.



JAKOB BRADL KREUZIGUNGSGRUPPE

In der Kirche zu Aichach. Holz, vergoldet. Altar von Richard Berndl. — Text S. 70



JAKOB BRADL KANZELMODELL

Noch unausgeführt

Belgien ist fein wie immer. An erster Stelle stehen die Malereien des Alfred Delaunois, des unerreichten belgischen Mystikers. Sein Schaffen gilt der Durchdringung des Geistes der katholischen Kirche, ihrer Gelehrsamkeit, ihrer Frömmigkeit. Die Motive zu seinen Malereien findet er in der alten St. Peterskirche zu Löwen, wo er wohnt, sowie in der an alten kirchlichen Denkmälern reichen Umgegend dieser Stadt. Im höchsten Grade fein, voll tiefster Poesie und Stimmung sind seine Kircheninterieurs, seine Schilderungen aus dem Leben der Benediktiner, der Klostergeistlichen überhaupt. Unvergleichlich sind auch seine Landschaften, von denen ich nur einer mit zwei mächtigen Pappelbäumen gedenke. Neuerdings wendet sich Delaunois auch der Malerei von Figuren zu, die mit jenem tiefsinnigen Inhalte auch den Zweck dekorativer Wirkungen verbinden und liefert auch hiervon zwei sehr interessante Beispiele. Neben den Werken dieses Künstlers stehen die des James Ensor, eines Meisters der Zeichnung und des Lichtes. Ein seltsamer, etwas absichtlicher Zug geht durch viele seiner Werke, etwa bei »Der Pierrot und die Skelette«, oder den »Masken, die über den Tod lächeln«. In all seinen Bildern, auch in seinen Interieurs und Stilleben zeigt er sich als einen Könner ersten Ranges. Eugène Laermans ist der Maler der ärmsten Leute, deren Leben, Fühlen und Leiden er in wunderbarer Art wiederzugeben weiß, in seinem technischen Auftreten ein selbständiger Nachfolger der alten Flamländer, aber in seiner Auffassung durch und durch ein Sohn der Neuzeit. Ergreifende Wirkung üben seine Volksschilderungen im Anschlusse an die vier Jahreszeiten. Theo van Rysselberghe ist der Maler weiblicher Schönheit, der seine Modelle in leuchtender Farbe wiedergibt. Allzu absichtlich wirkt dasselbe Bestreben bei Armand Rassenfosse. Reich und wertvoll ist die Abteilung der überwiegend von dem eben genannten Meister herrührenden Graphiken. Von den belgischen Skulpturen erwähne ich die fein gearbeiteten Medaillen und Plaketten von Bonnetain, ferner die vor dem Palaste aufgestellten schönen Dekorationsfiguren von Wouters und Haveloose.

Voll Vornehmheit und vielseitiger Bedeutung ist die englische Abteilung. Unter den Porträtisten zeichnet sich z. B. J. J. Shannon aus; er bringt ein reizendes Mädchenbildnis mit der feinen Farbenzusammenstellung weißer Gewänder und blauen Bandes gegen den Hintergrund dunkler Laubpartien. Einfach und großzügig ist R. A. Bells Bild der zum heiligen Grabe gehenden Frauen. Unter den Landschaftern interessieren wie gewöhnlich die Schotten am meisten; C. Montalba hat eine äußerst feine kleine Baumstudie in grauen, weißlichen und grünen Tönen gemalt; perlgraue Stimmung zeigen die Landschaften von R. Flint;



JAKOB BRADL

FAMILIENGRAB CASPARY (TRIER)

Text S. 70

vornehmes Grün eine von E. Paterson. Viele Vorzüge besitzt die Abteilung der Aquarelle. Die Graphiken bieten im englischen Pavillon kein besonderes Interesse. Dafür ist im Hauptpalast eine Sondergruppe von Radierungen des Frank Brangwyn ausgestellt, die entschädigt freilich für alles. Von den modernen Radierern gebietet keiner über ein solches Temperament, bei keinem vermag das aufs Höchste gerichtete Wollen eine so außerordentliche technische Erfüllung zu finden. Hinweisen will ich nur auf seine Kreuzigungsgruppe, deren mit kühner Selbständigkeit entworfene Figuren vor dem Hintergrunde einer Stadt und einer in großen Linien hinziehenden antiken Wasserleitung stehen. Andere Brangwynsche Werke beruhen auf venezianischen, orientalischen, auch nordischen Motiven. Der Hauptpalast enthält noch eine englische Gruppe, die eine durchaus gesonderte Art aufweist. Es sind die mit reichster Phantasie und zartester Eleganz ausgeführten Fächerentwürfe von Mary Davis. Die Künstlerin hat bereits die Genugtuung erlebt, eine Auswahl ihrer Werke in das South-Kensington-Museum übergehen zu sehen.

Endlich die deutsche Abteilung. Sie bietet eine ganze Anzahl tüchtiger Werke, ohne durch Einzelheiten besonders aufzufallen. Gar nicht zur Geltung kommt die Graphik, hauptsächlich weil sie mit zwei höchst kümmerlichen Räumchen vorlieb nehmen muß. Von den Hauptmeistern der Münchener Malerei nenne ich F. Baer, F. von Defregger, T. Elster. Firle bringt seine Kreuzesabnahme, dieses Werk voll tiefer Empfindung, Fritz von Kaulbach das reizende Bildnis eines kleinen Mädchens in Weiß, mit Kirschen, im Hintergrund braun, auch Walter Thor ein weibliches Porträt. Von andern bedeutenden Künstlern nenne ich W. Steinhausen, zumal wegen einer feinen braunen »Regenstimmung über dem Neuenburger See«, R. Schuster-Woldau wegen des vornehmen Porträts einer Dame in schwarzem Kleide auf blauem und gelbem Fußteppich vor grauem Hintergrunde; leider posiert die Gestalt etwas zu sehr. Hans Thoma entzückt mit singenden und musizierenden Engelein, die auf blauen Wölkchen vor dem dunkelblauen, von goldenen Blitzlinien durchzogenen Himmel sitzen. Männchen bringt ein Kircheninneres mit schön charakterisierten Figuren, Pfannschmidt seine würdige Kreuztragung mit dem so echt menschlichen und dabei hoheitsvollen Christus, ein Bild von altmeisterlicher Feinheit und von großem Reize des zurückhaltenden Kolorits. Die Plastik vertreten Wera von Bartels, H. A. Bühler (mit einer Pietà, die aber fleckig und im Ausdrucke nicht hoheitsvoll genug wirkt), C. Seffner und andere.

VON DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Grabmalentwürfe. In einem Kabinett des Ausstellungsraumes der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (München, Karlstr. 6) besteht seit 21. November eine recht sehenswerte Ausstellung von Entwürfen für künstlerische Grabmäler, teils Photographien, teils Modellen. Bekanntlich ist der Zutritt zu dem Ausstellungsraum stets unentgeltlich. Die Münchener und die Besucher Münchens tun gut, die kleine, aber anregende Ausstellung von Grabmalentwürfen zu studieren. Diese will natürlich nicht, was keine vermöchte, nämlich eine erschöpfende Zahl von Mustern für alle Fälle geben, sondern bezweckt, mit einer Reihe geeigneter christlicher Künstler bekannt zu machen, auf dem einschlägigen Gebiete Anregungen zu bieten und den Beschauern ans Herz zu legen, daß sie im Bedarfsfalle nicht zu Händlern und Unternehmern, sondern zum Künstler gehen, um sich selbständige, für den einzelnen Fall passende Grabmäler aus erster Hand zu erwerben.

Nach auswärts werden Abbildungen von Grabmalentwürfen gerne zur Ansicht gesendet, wenn die Anfragenden gewillt sind, mit Künstlern in Verbindung zu treten. Anfragen erledigt völlig kostenlos sowohl die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst«, als auch die »Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.«, beide in München, Karlstr. 6. Es empfiehlt sich, gleich Angaben über die anzulegende Summe, über den Ort der Aufstellung u. dergl. beizufügen. Mißbräuchliche Ausnützung des geistigen Eigentums eines Künstlers ist von Gesetz und Gewissen verboten.

MICHEL ANGELO

M. HERBERT

I.

Ein jeder Fehlschlag in den Stein
Bleibt fehlgeschlagen alle Zeit.
Drum muß des Könnens Sicherheit
Im Schwunge meines Meißels sein.

Mich treibt der Drang so scharf und wahr
Zum Werke, das den Geist erfüllt.
Das Leben, das der Stein verhüllt,
Möcht ich erwecken schnell und klar.

Du schnöder Marmor! sprach ich oft:
Mein Wille ist in dich verwebt,
Wenn meine Hand im Schlage bebt.
Verhaun ist dann, was ich erhofft.

Feind bist du, Stein! Stellst deine Kraft
Urtrotzig gegen meine auf.
Gar teuer machst du mir den Kauf.
Du Bänd'ger meiner Leidenschaft.

Daß du mir hergibst, was du hast.
Der Seele streng verhülltes Bild,
Das deinem strengen Schoß entquillt,
Den heißersehnten Himmelsgast!

Drum kämpf ich die Titanenschlacht
Mit deiner Unversöhnlichkeit,
Bis ich die große Glut befreit,
Die in dir tief verborgen wacht.

II.

Lebend'ge Leiber, die sind Gottes Teil,
Mir wurden starre Leichen nur gegeben,
Daß drin ich suche das beseelte Leben.
Und meiner Schöpfersehnsucht letztes Heil.

Da fühlt ich meines Strebens Irdischkeit:
Als sich vor mir die nackten Toten streckten,
Und ihre starren, steifen Glieder reckten.
Erbarmungslos in Unbeweglichkeit. —

Sei du Beleber! klang es mir wie Spott.
Gib deine Säfte in die kalten Adern. —
Dein göttlich Können in die harten Quadern —
Ich hob den Meißel auf zum Kampf mit Gott.





MADONNA IM GEBET

CARL LUDWIG SAND

Von Professor DR. PHILIPP M. HALM

(Hierzu die Abbildungen S. 97 – 127)

Im Wandel der Zeiten ist die Kunst das Wandelbarste, aber wahre Kunst ist zeitlos. Mit den Zeiten wandelt sich der Geist der Schaffenden so gut wie der der Genießer, und doch mag es begegnen, daß die gleiche Zeit uns Künstler durchaus verschiedener Anschauung schenkte, deren Werke bei allen künstlerischen Unterschieden trotzdem die gleichen Ewigkeitswerte in sich bergen. Bietet sich uns nicht gerade auch in der Plastik unserer Tage eine große Zahl starker Persönlichkeiten formenverschiedenster Gesinnung, so zahlreich und so verschieden, wie vielleicht keine Epoche der Vergangenheit sie ähnlich aufzuweisen vermag. Warum sollte Rodin oder Meunier nicht neben Klinger, Klinger nicht neben Hildebrand — um nur ein paar der Größten zu nennen — bestehen können für alle Zeiten?! Aber nicht wir, die Empfangenden und Genießenden, fällen das Urteil über die Unvergänglichkeitswerte, sondern die Werke selbst.

Seit geraumer Zeit ruht über der Plastik, vielleicht unter dem Zwange tektonischer Verbindung, vielfach ein bald bewußter, bald unbewußter Hang strengerer stilistischer Gestaltung, der gegenüber eine engere Anlehnung an die Natur oft wohl als weniger künstlerisch beurteilt, ja sogar verurteilt wird. Und doch wäre häufig genug Anlaß gegeben, dieses Urteil ins Gegenteil zu tauschen auf einem Gebiet, wo gerade die andachtsvolle Vertiefung in die Natur die Voraussetzung für das Gelingen des Werkes, für die Erfüllung des künstlerischen Zwecks bildet; ich meine das plastische Porträt.

Unzweifelhaft ist das menschliche Auge unserer Zeitgenossen weit empfänglicher für zeichnerische oder malerische Erscheinung als für die reine plastische Form, die ja überdies fast stets auf die farbige Sinnenfälligkeit verzichtet. So mag es kommen, daß die Beschauer oft selbst vor hervorragenden Porträtbildwerken hilflos stehen und nach der Ähnlichkeit spüren. Tritt nun gar jene heutzutage so viel gepflegte Betonung rein plastischer fast bis zur reinen Stilisierung gesteigerter Formgebung in Kraft, so versagt das Bildwerk völlig in seiner Wirkung; es mag unter Umständen wohl eine künstlerische Schöpfung sein, auf den Titel »Porträt« aber hat es keinen Anspruch mehr. Das aber wollte und sollte es doch in erster Linie sein. Um einem plastischen Bildnis, sei es vollrund oder Relief, eine starke Ähnlichkeitswirkung zu sichern, wird der Künstler gewissen malerischen Erscheinungen da und dort Zugeständnisse machen müssen, ohne daß er deshalb auf die plastischen Grundsätze zu verzichten bräuchte. Die goldene Mittellinie hier zu ziehen, ist nicht allzuvielen beschieden.

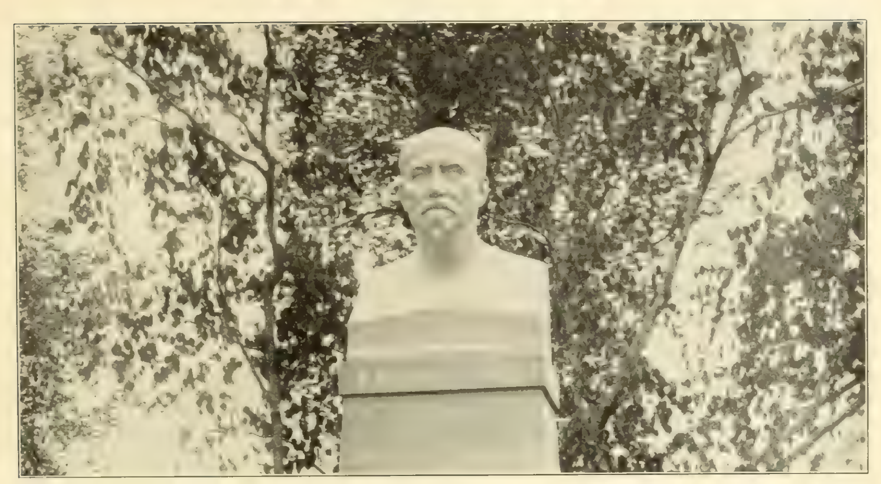
Solche grundsätzliche Erwägungen drängen sich uns angesichts der Werke Carl Ludwig Sands auf. Sand ist in erster Linie Porträtist, Porträtist im umfassendsten Sinne des Wortes. Man tritt vor irgend eines seiner Werke und steht unter dem vollen Banne der Persönlichkeit des Dargestellten. Nicht daß sich Sand begnügte, die abstrakte plastische Form des Modells in das Material zu übersetzen, er sucht mehr noch nach dem Innenwesen des Darzustellenden, aber die scharfprüfende Abschrift der Natur wird ihm zum Träger der geistigen Idee. Man halte etwa die Büsten des Generals Weste, des Malers A. Burger oder des Musikprofessors Müller nebeneinander, um die Differenzierung der schon durch den Beruf bedingten Charaktere auch in der allgemeinen plastischen Auffassung, in der Gesamtanlage zu erkennen (Abb. S. 101, 103, 104). Man sieht, Sand erfaßt seine Porträts aus dem vollen Leben heraus, von der Qual des Modellsitzens haftet ihnen nichts an. Und doch zeugt ein jedes von einer unermüdlichen Gewissenhaftigkeit des Studiums.

Den Höhepunkt seiner Bildniskunst erblicke ich in dem wunderbar durchgeistigten Kopfe des Komponisten Joachim Raff, hinter dessen hoher Stirn und den suchenden Augen Töne zu Harmonien und Melodien sich zu ordnen scheinen; dazu die Haltung des Kopfes selbst, als ob das Ohr schon die neuen Stimmen



Auf dem Friedhof zu Frankfurt a. M.
[illegible]

CARL LUDWIG SAND
DENKMAL FÜR JOACHIM RAFF



CARL LUDWIG SAND — JOACHIM RAFF

Teilbild zu Abb. S. 98

vernähme (Abb. S. 106). Es will mir scheinen, als ob Sand vorzüglich den Tonkünstlern gerecht zu werden verstanden hätte, denn aus den Porträtbüsten der Kammersänger Candidus und vor allem Wachtels, des unvergeßlichen »Postillions«, lacht die lebensfrohe Heiterkeit des Berufs in unmittelbarer Frische.

Der Schalk, der hier gemäßigt wirkt, spricht lebhaft aus ein paar Tonbüsten der Frankfurter Zeit des Künstlers, die wie Momentaufnahmen wirken. Sie geben uns vielleicht den besten Einblick in Sands Schaffen. Fast malt er mehr mit dem geschmeidigen Material, als daß er modelliert. Aber allmählich wächst die plastische Form zu ihrer Bedeutung heraus; das rein und nur Malerische muß zurücktreten, soweit es das beabsichtigte Material der endgültigen Ausführung bedingt. Außerordentlich instruktiv wirkt hier ein Vergleich des Tonmodells der Büste des Malers A. Burger und ihrer Ausführungen in Bronze — Denkmal zu Kronberg i. T. (Abb. S. 101 und nach S. 112) — und Marmor. Die letztgenannte Arbeit steht als einzige Büste in dem Städelschen Institut in Frankfurt und diese Ausnahmestellung, die sie in dieser aristokratischen Kunstsammlung einnimmt, spricht genug für den auserlesenen Wert dieser Schöpfung des Künstlers.

Die bei aller Flüssigkeit des Vortrages doch strenge Haltung der künstlerischen Anschauung Sands offenbart sich auch in den weiblichen Porträts; nirgends wirkt er weich und weichlich, überall ist eine anmutige Strenge gewahrt, in den Kinderbüsten so gut wie in der Büste des Fräulein Pauwnoll (Abb. S. 105) oder dem herben Reliefkopf von Fräulein Leibold oder dem schlicht liebenswürdigen Köpfchen der Lisl Diez, der Schwester unseres Julius Diez! (Abb. S. 119 und 123). Angesichts solcher Arbeiten empfindet man erst deutlich, daß Sand's Schaffen in einem tiefen Ernst und ehrlichen Streben gründet. Man fühlt: Nicht eher gibt er ein Werk aus der Hand, als bis er glaubt, das Beste aus sich herausgeholt zu haben. Billige Zugeständnisse kennt er nicht.

Diese Strenge der Anschauung und die statuarische Konzeption der Porträtbüsten führt fast von selbst zu ihrer glücklichen Einordnung in einen architektonischen Gedanken, sei es in der einfachen Gestalt einer Herme wie bei dem Grabmal des Kammersängers W. Candidus in Frankfurt a. M. (Abb. S. 102), oder des Professors Frank Kirchbach in München (Abb. S. 122), sei es in reicheren Anlagen wie bei dem Monument des Komponisten Joachim Raff in Frankfurt a. M. oder in dem Denkmal für den Maler Anton Burger in Kronberg im Taunus (Abb. S. 98 und 113). Eine weise Mäßigung in den historische Stile meidenden, architektonischen Formen räumt der Hauptsache, dem Porträt, stets ihr volles Recht ein; wohl aber spinnt in den beiden letztgenannten Werken die figürliche Plastik das Wesentliche, den geistigen Gehalt der Büsten weiter. Zu Füßen des Raffdenkmals sitzt der Genius der Musik, ein Jüngling mit der Leier, sinnend über die Musikrolle gebeugt. (Abb. S. 107). So schlicht, so ernst, so keusch ist diese



CARL LUDWIG SAND

wunderbare Gestalt erdacht, dabei von einem Formenadel, daß der Gedanke an die Antike erwacht. Meines Wissens ist dieser Genius des Liedes das einzige größere figürliche Werk Sands, jedenfalls würde es allein genügen um seine Kunst dem Besten seiner Zeit einzugliedern, hat ja doch auch die »Große Internationale Kunstausstellung in München« von 1905 ihm die Goldene Medaille zuerkannt. Und doch will mir scheinen, daß man dem seelischen Vollgehalt des Werkes erst im Zusammenhang mit dem ganzen Denkmal, insonderheit mit der Büste des Komponisten gerecht werden kann. Unsichtbare Fäden spinnen sich zwischen beiden hin und wieder. Die Sehnsucht nach neuen Weisen, die hinter der ernsten Stirne wie in dunkler Erde nach leuchtendem Schein schürft, ist in dieser »Meditation« Fleisch geworden und findet in dem Kopfe des Jünglings verklärten Abglanz. (Abb. i. d. »Christl. Kunst« X. S. 17).

In ähnlicher Weise verleihen auch dem Burgerdenkmal in Kronberg die lusenden scharfäugenden Rehe, zuseiten des Beckens, erst die Stimmung (Abb. S. 109 u. 116). Mit dem plätschernden Wasser und dem biederen Gesichte des liebenswürdigen Landschafters und warmherzigen Naturfreundes, im Verein mit dem lauschigen Winkel, in den der Brunnen hineingestellt ist, wirkt das Werk wie ein Waldidyll: Kunst, Poesie und wohl nicht zuletzt Freundschaft, die die beiden gleichgestimmten Künstler im Leben vereinte, haben an ihm gleichen Anteil. Die Lust, selbander mit Büchse und Angelrute auszuziehen, den Stimmen des Waldes, dem Rieseln der Wasser zu lauschen, spricht aus der Kunst der beiden, hier bei dem Plastiker aus den schlankgliederigen, geschmeidigen, von feinster Naturbeobachtung zeugenden Rehen.

Dieser zwanglosen Art der Verbindung figürlich - dekorativer Plastik mit Architektur und der organischen Einfügung derartiger Schöpfungen in ihre Umgebung begegnen wir auch noch an einer Reihe von Brunnengruppen und Gartendekorationen in Frankfurt a. M., dann auch an Grabdenkmälern und Epitaphien. Hier sei noch namentlich auf die in ihrer Schlichtheit doppelt reizvolle Grabtafel der Familie Dr. Keller in Heimenkirch im Algäu (Abb. S. 117 u. 125) hingewiesen. So möchte ich mir auch am liebsten die Ehrenmale unserer gefallenen Helden vorstellen, eingefügt in die Mauern unserer friedlichen Landkirchen. Wieviel wirkliche Kunst könnte man mit ähnlichen Lösungen in das Land tragen im Gegensatz zu der unwürdigen Fabrikware, mit der man die Opfer des Krieges 1870/71 mehr durch die Größe als durch die Güte der Denkmäler zu ehren vermeinte.

An jedem, auch dem einfachsten der Werke Sands, gewinnt man den Eindruck eines reifen, ernsten, abgeklärten Schaffens, das sich unbeeinflußt, fernab von Wechselströmungen des Tages hält. Es ist das logische Ergebnis eines starken Studiums, eines sicheren Schönheitsempfindens und einer strengen Selbstkritik.



CARL LUDWIG SAND A. BURGER

Text S. 97

Carl Ludwig Sand ist Münchner, er wurde 1859 geboren und besuchte die Kunstgewerbeschule, dann die K. Akademie als Schüler des leider zu früh verstorbenen Syrius Eberle. Seine rege Beteiligung an den Wettbewerben trugen ihm ungezählte Preise, Medaillen und Belobungen ein. Die treffliche kunstgewerbliche Schulung, namentlich seine hervorragende Holzschnitztechnik veranlaßten im Jahre 1886 seine Berufung als Lehrer für Holzskulptur an die Kunstschule nach Frankfurt a. M. Hier betätigte sich Sand zunächst auf kunstgewerblichem Gebiete; sein Hauptwerk, ein Lüsterweibchen, das sich jetzt im Besitze des Fürsten v. Löwenstein-Wertheim auf Schloß Langenzell befindet, wurde auf der Internationalen Holzskulpturen-Ausstellung in Stuttgart 1888 mit dem ersten Preise gekrönt. Man mag heute mit gemischten Gefühlen dieses zu sehr die Zeit der Wieder-Renaissance betonende Werk betrachten — das teilt es ja schließlich mit allen Schöpfungen jener Tage und jener Art, — aber eins wird man dabei nicht unterschätzen dürfen: die außerordentlich flotte, heiter lebendige Haltung des Aufbaues und eine — man erlaube — geradezu unerhörte Fertigkeit des Schnitzmessers.

Ein Jahrzehnt lang wurde Frankfurt für Sand ein Feld reicher künstlerischer Tätigkeit und hier fand er auch seines Könnens würdige Gönner. Manches Patrizierhaus, mancher Garten bewahrt beredte Zeugnisse seiner Hand, vor allem Porträtbüsten und Reliefs, die mit einer Reihe von Grabdenkmälern auf dem Friedhofe eine Art steinerne Chronik der alten Kunststadt am Main darstellen, eine Chronik, die zugleich seinen Namen der Nachwelt als einen der besten bewahren wird. Dort in Frankfurt muß man ihn studieren, wo man ihn zu schätzen wußte. Seine Vaterstadt München, in die er seit Ende der neunziger Jahre zurückkehrte, verdankt ihm nur eine der ungezählten Herrscherfiguren am neuen Rathaus und das Grabmal für den Maler Pizner mit der sprechend-ähnlichen Büste des Künstlers (Abb. S. 126). In allerjüngster Zeit haben auf dem Friedhof in Frankfurt das Grabmal für Professor Max

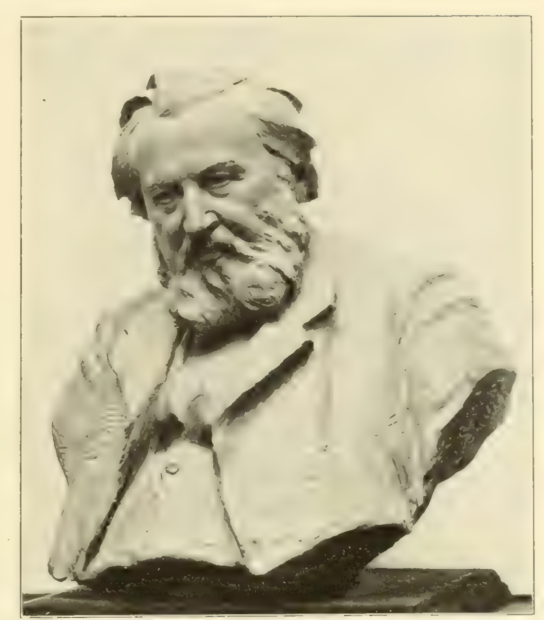


CARL LUDWIG SAND
KAMMERSÄNGER CANDIDUS

Fleisch, den Dirigenten im Kaiser-Wettsingen, dessen Bronzebüste hierzu im Glaspalast 1912 ausgestellt war (Abb. i. d. »Christl. Kunst« IX, S. 40), und auf dem stimmungsvollen Waldfriedhof in München das Grabmal für Professor Frank Kirchbach ihre Aufstellung gefunden, beides Werke, bei denen eine gediegene aber unaufdringliche Architektur lebenswahren Verkörperungen der Dahingeschiedenen den berechtigten Vorrang einräumt.

Was wir hier bringen konnten, stellt nur einen kleinen Teil von Sands reichem Schaffen dar, den wir wenigstens durch den Hinweis auf ein schon früher in dieser Zeitschrift veröffentlichtes Werk ergänzen möchten. Jahrgang II, S. 217 brachte das Tonmodell einer Mater dolorosa, eine tiefempfundene Schöpfung von wunderbarem Rhythmus, ein Werk von einer Innerlichkeit und Vertiefung, wie sie nur selten bei der Bewältigung dieser dankbaren Aufgabe christlicher Kunst erreicht wird. Man muß schon zu den besten Inkarnationen tiefsten Mutterschmerzes zurückgreifen, um ähnlichem zu begegnen; ich denke etwa an die Madonna von Blutenburg. Jede Linie, jede Falte wird hier zum Träger unendlichen Leidens.

Fände sich nicht am Ende auch einmal in München ein öffentlicher Platz für ein Werk Sands?! Sollten wir doch nicht vergessen, daß sein Schöpfer ein Münchner ist, der seiner Vaterstadt und Künstlerschaft zu nicht geringer Ehre gereicht!



CARL LUDWIG SAND — PROF. MÜLLER †, FRANKFURT A. M.

Text S. 97

DER DOM ZU REGENSBURG

Von Regierungs- und Baurat a. D. HASAK-Berlin-Grunewald

Vgl. Abbildung S. 128)

Die Baugeschichte des heut vor uns stehenden prächtigen Domes zu Regensburg lautet überall unbestritten: Am 20. April 1273 brannte der alte romanische Dom ab, 1275 legte der damalige Bischof Leo den Grundstein zum Neubau. 1276 wurde dieser Bau (teilweise?) eingeweiht. 1280 vollendete ihn der Nachfolger Heinrich, Graf von Rotteneck. Im Grundriß ähnelt er völlig der Kirche St. Urbain zu Troyes, welche Papst Urban IV. 1262 auf der Stelle seines väterlichen Hauses aufführen ließ. Grundriß und vielleicht auch Teile des Aufrisses zu Regensburg dürften also aus Troyes stammen (vgl. Abb. S. 128).

Der Augenschein wie die Urkunden lehren jedoch, daß diese Baugeschichte irrig ist. Schon im Äußern ruft die Südseite lebhafte Bedenken dagegen wach, daß ihre Einzelheiten erst nach 1273 entstanden sein sollen. Betritt man aber das Innere und betrachtet den Ostchor des südlichen Seitenschiffes, dann sieht man sich Formen gegenüber, welche sicher schon zwischen 1230 und 1240 gezeichnet und gemeißelt worden sind. Für das mittelalterlich geschulte Auge kann darüber kein Zweifel bestehen, besonders bei dem Anblick der verzierten Basen. Dazu kommt, daß man selbst in den Ostteilen des Domes 3—4 Baumeisterhänden begegnet, welche so abweichende Einzelheiten zeichnen, daß das alles nicht zwischen 1273 und 1280 entstanden sein kann. Was hätte man aber 1280 in Benutzung nehmen können, wenn nicht diese Ostteile des Domes? — Das was zwischen dem Brande und 1280 entstanden sein kann, ist dem Augenschein nach der Hauptchor von unten auf und die oberen Teile des Kreuzschiffes. Dort wird im Westen eine Abschlußwand aufge-



CARL LUDWIG SAND GENERAL WESTE

Text S. 97

jam longo tempore sit laboratum, attamen necdum plene est perfectum et nos tam gravibus expensis non sufficimus ad tam salubre opus perficiendum sine Xpi fidelium auxilio: qua propter rogamus.... Datum Ratispone anno domini 1250. X. Kalendas Decembris.«

(Den in Christus ehrwürdigen Vätern und Brüdern, allen Erzbischöfen, Bischöfen, Äbten, Pröpsten, Dechanten, Pfarrern, Vikaren und anderen Leitern von Kirchen, allen, welche dieses Blatt sehen werden C. von Gottes Gnaden Propst, H. Dechant und das ganze Domkapitel in Regensburg fromme Gebete im Herrn mit Gruß! Der heilige Apostelfürst Petrus hat sich die Regensburger Kirche gegründet. Da sein Tempel in der Tat einzustürzen droht und, obschon in ihm schon lange Zeit gearbeitet wird, er immer noch nicht völlig fertig ist und wir so schweren Ausgaben nicht gewachsen sind, um einen so heilbringenden Bau zu vollenden ohne die Hilfe der Christgläubigen, deswegen bitten wir ... Gegeben Regensburg im Jahre des Herrn 1250, am 22. November.)

führt worden sein. Auch die Südwand des südlichen Seitenschiffes wie die Südwand des Hochschiffes ist damals vollendet gewesen.

Trägt man nun die vorhandenen Urkunden zusammen, so bestätigen dieselben vollauf den Augenschein. Schon 1250 bittet das Domkapitel um Gaben für den Dom, in oder an dem seit langer Zeit gearbeitet würde, der aber immer noch unvollendet sei. Die Urkunde lautet[1]):

»Venerabilibus in Xpo patribus et fratribus omnibus Archiepis, Epis, Abbatibus, prepositis, decanis, plebanis, vicariis et aliis Ecclesiarum rectoribus universis hanc paginam inspecturis C. dei gra prepositus, H. decanus, totumque majoris Ecclesie Capitulum in Ratispona orationes devotas in dno cum salute. Beatus Petrus aplorum princeps Ratisponensem sibi fundavit Eccliam. Sane cum templum ejus patiatur ruinam, licet in eo

Ein Neubau war also 1250 seit langer Zeit im Gange und weit fortgeschritten, so daß man die volle Fertigstellung ins Auge faßte. Denn daß gewöhnliche Wiederherstellungsarbeiten in einem holzgedeckten, romanischen Dom nicht allzuviel Zeit in Anspruch nehmen können, liegt nahe. Solche können nicht gemeint sein. Etwas anderes wäre es, wenn man dem alten Bau an Stelle seiner Holzdecken Gewölbe nachträglich eingezogen hätte, wie das ja bei Hunderten von holzgedeckten romanischen Kirchen so geschickt vorgenommen worden ist, daß man die dergestalt entstandenen Bauten heute für solche aus einem Guß ansieht und sie einem besonderen Stil, dem sog. Übergangsstil zuschreibt. Aber dann hätte der Dom 1273 nicht funditus abbrennen können und stände noch heute vor uns wie der zu Augsburg, zu Bamberg, zu Speyer, zu Mainz usw. Man hatte eben seit langer Zeit einen Neubau un-

[1] [illegible] dipl. Episcopatus Ratisponensis. 1816, I, 428.

ternommen, weil der alte Bau einzustürzen droht.

Widersprechen dieser Annahme irgendwo anders die gotischen Einzelheiten an Neubauten mit sicherem Baubeginn? — Durchaus nicht. In Köln ist der Dom 1248 begonnen worden; 1285 war der Kapellenkranz um den Chor annähernd fertig, da in einer Kapelle schon ein Altar gestiftet wird, 1320 bezieht das Domkapitel den neuen Chorbau.[1]) In die Reihenfolge der Kölner Einzelformen lassen sich die des Regensburger Domes gut einfügen, wenn sie auch von anderen französischen Bauplätzen herstammen als die des Kölner Domes. Denn das dürfte sicher sein, daß zur Zeit der Einführung der Gotik nach Deutschland, die Baumeister nach Frankreich zogen, um die neue Kunst dort zu erlernen; daß daher die Entwicklung und der Fortschritt der Frühgotik in beiden Ländern gleich schnell vor sich ging, wenn auch die deutschen Bauten schon damals eine besondere Abtönung zeigten, da ihre Baumeister eben Deutsche und nicht Franzosen waren. Erst zu hochgotischer Zeit zwischen 1300 und 1400 findet eine eigene Entwicklung in Deutschland selbst statt, da die Baumeister ersichtlich nicht mehr nach Frankreich ziehen.

CARL LUDWIG SAND — FRL. PAUWNOLL

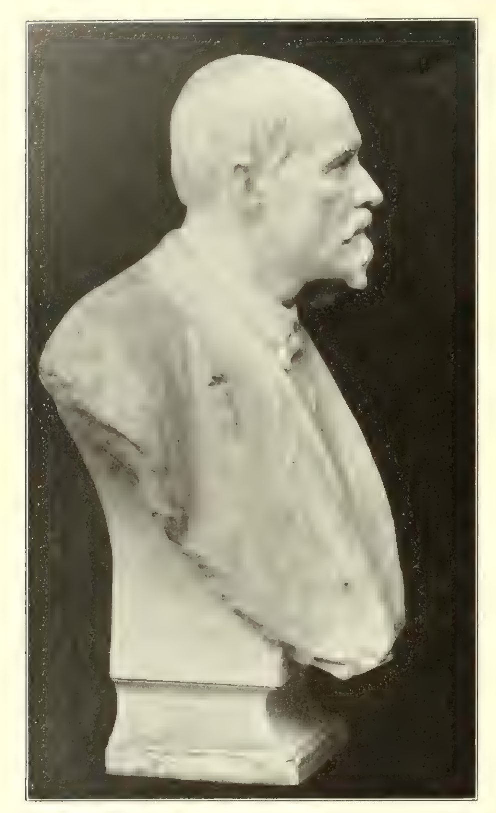
Text S. 99

So lange der Neubau eines Domes währte, mußte natürlich der alte Dom weiter benützt und in Stand gehalten werden. Selbst wenn dieser alte Dom abbrannte und dadurch den Anstoß zu einem Neubau gab, mußte der alte Dom zuerst wieder hergestellt werden, um dem Domkapitel weiterhin Unterkunft zu gewähren. Denn die abgebrannten Decken und Dächer eines verhältnismäßig kleinen romanischen Domes ließen sich sehr viel billiger und schneller wiederherstellen als die Riesenhallen eines neuen gotischen Baues hervorzaubern.

So war es auch in Köln der Fall gewesen. Kurz nach der Grundsteinlegung für den Neubau 1248 brannte der alte Dom ab. Man stellte letzteren wieder her und lebte noch lange Jahrzehnte, ja Jahrhunderte in ihm, da er erst gegen



[1]) Hasak, Der Dom zu Köln. Berlin 1911. S. 29 ff.



CARL LUDWIG SAND STUDIE ZUR BÜSTE JOACHIM RAFF

1500 völlig abgebrochen wurde. In ähnlicher Weise behalf sich das Regensburger Domkapitel.

Der Neubau war lange Zeit vor 1250 außerhalb des alten Domes begonnen worden. Die Kosten für diesen Neubau waren natürlich große. Um diese aufzubringen hierzu diente der zuerst vorgeführte Bittbrief des Domkapitels von 1250.

Der alte Dom bedurfte aber ebenfalls der Unterhaltung und der Ausbesserung. Zu diesem Zweck erläßt der damalige Bischof Albert I. gleichzeitig ein Bittschreiben. Dasselbe lautet[1]):

»Dominis et fratribus in Xpo Reverendis Prelatis quibuscumque, nec non plebanis atque Vicariis universis, ad quos littere iste pervenerint, Albertus miseratione divina Epus Ecclie Ratispon. orationes in domino cum reverentia et sincera in dno Karitate. Quia Ecclia nra Kathedralis et indecora et ex vetustate ac impulsu procellarum minitans casum indiget adjuvari nec ad hoc ipsa in se, nec in filiis suis, per quorum deberet subsidium respirare, gwerris continuis et adversitatibus attrita sibi sufficiat, suffragium proximorum cogimur invocare. Karitatem ergo vestram monemus in domino et supplicamus cum attentione, quatinus petitores nros et nuntios, Chunradum plebanum de Langendorf latorem presentium cum suis sociis pia compassione moti benigne recipere et caritative pertractare curetis, et subditos vestros fideles Xpi, qua decet et convenit, diligentia inducere studeatis, ut de bonis a deo sibi collatis emendationi fabrice nostre pias elemosinas et grata conferant subsidia .... Datum apud Castrum nrum Stouffe anno Incarnationis domini 1250. VII Kalendas Decembris, Indictione VIII. Pontificatus nri anno quarto.«

(Den in Christus zu verehrenden Herren und Brüdern, allen Prälaten wie auch den gesamten Pfarrern und Vikaren, zu denen dieser Brief kommt, Albert durch Gottes Erbarmung Bischof der Regensburger Kirche, Bitten in dem Herrn mit Verehrung und aufrichtiger Liebe in dem Herrn. Weil unsere Kathedralkirche sowohl ungeziert ist, wie ihr auch durch das Alter und den Winddruck der Einsturz droht, so ist Hilfe nötig. Da sie hierzu weder in sich noch in ihren Söhnen, durch deren Unterstützung sie bestehen muß, genügend stark ist und durch beständige Kriege und Unglücksfälle aufgerieben, so sind wir gezwungen die Hilfe der Nächsten anzurufen. Wir ermahnen also Eure Liebe in dem Herrn und bitten inständig, daß Ihr unsere Sammler und Boten, den Pfarrer Konrad von Langendorf, den Überbringer dieses, mit seinen Genossen in gütigem Mitleid freundlich aufnehmt und ihn mildtätig behandeln laßt und daß Ihr Euch bemüht, Eure untergebenen Christgläubigen so weit es möglich und schicklich ist mit Fleiß dahin zu bringen, daß sie von den ihnen von Gott gegebenen Gütern zur Verbesserung unseres Baues fromme Almosen und gütige Unterstützungen geben .... Gegeben bei unserem Schlosse Stauff im Jahre der Fleischwerdung des Herrn 1250, am 25. November,

[1]) Ried, Codex chron. dipl. Episc. Ratisp. I. 428 u. 429.



CARL LUDWIG SAND — VOM DENKMAL FÜR JOACHIM RAFF

Vgl. Abb. S. 99



CARL LUDWIG SAND HERR F., FRANKFURT A. M.

Ecclie nobis insinuaverunt, iidem Eccliam ipsam, que in pluribus reparatione indiget, reparare inceperint opere sumtuoso et hmoi Consumationem operis fidelium caritativis subventionibus indigeant adjuvari: Universitatem vestram rogamus, monemus et hortamur attente in remissionem vobis peccatorum injungentes, quatinus de bonis a deo collatis pias elemosinas et grata eis caritatis subsidia erogetis, ut per subventionem vestram opus hmoi valeat consummari... Datum Anagnie, Idus Augusti, Pontificatus nri anno XII.«

(Innozenz Bischof, Diener der Diener Gottes allen Christgläubigen der Regensburger, Passauer und Freisinger Städte und Diözesen Gruß und apostolischen Segen .... Da also wie die geliebten Söhne.. Dechant und Kapitel der Regensburger Kirche uns mitgeteilt haben, sie diese Kirche, welche in vieler Hinsicht der Wiederherstellung bedürftig ist durch einen prachtvollen Bau zu erneuern angefangen hätten und daß sie zur Vollendung des Baues durch die Liebesgaben der Gläubigen unterstützt werden müßten, so bitten, erinnern und ermahnen wir euch alle, zur Vergebung eurer Sünden von den Gütern, die euch von Gott gegeben sind, fromme Almosen und ihnen passende Hilfe der Liebe zu zahlen, damit durch eure Unterstützung der Bau vollendet werden kann... Gegeben Anagni, den 31. August, im 12. Jahr unseres Pontifikats.)

in der 8. Indiktion, im 4. Jahr unseres Pontifikats.)

Hier handelt es sich also nur um die Ausbesserung und den Schmuck der alten Domkirche. Für diesen alten bestehenden Bau wie für den Neubau wird getrennt gesammelt. Der Bischof sendet für den alten Bau seine eignen Sammler aus, das Domkapitel gleichzeitig die seinen für den seit langer Zeit schon unternommenen Neubau.

Vier Jahre später, 1254, gibt Papst Innozenz ebenfalls einen Ablaß und zwar ersichtlich für beide Zwecke. Die Bulle lautet[1]):

»Innocentius Epus servus servorum dei, universis Xpi fidelibus per Ratispon · Patavien · et Frisingen · Civitates et dioceses constitutis salutem et aplcam ben .... Cum igitur, sicut dilecti filii ... decanus et Capitulum Ratispon.

Der Wortlaut dieses päpstlichen Ablasses von 1254 beseitigt jeden Zweifel hinsichtlich der Auslegung des zuerst beigebrachten Bittschreibens des Domkapitels von 1250. Es handelt sich um einen angefangenen, prächtigen Neubau. Wir finden gleichen Wortlaut in dem Ablaß desselben Papstes Innozenz IV. für den Neubau des Kölner Domes vom 21. Mai 1248.[2])

[1]) Ried, Cod. chron. dipl. Episcop. Ratisbon. I. 440 u. 441.

[2]) Hasak, Der Dom zu Köln. Berlin 1911. S. 17.



CARL LUDWIG SAND — REH VOM BÜRGER DENKMAL

Text S. [illegible] Vgl. A. S. 116, ferner S. 113

»... Sane famosa et honorabilis Coloniensis ecclesia de novo, sicut accepimus, casu miserabili per incendium est consumpta. Cum autem venerabilis frater noster archiepiscopus et dilecti filii capitulum Coloniense ecclesiam ipsam, in qua trium beatorum magorum corpora requiescunt, reparare cupiant opere sumtuoso ...«

(... Die so berühmte und ehrwürdige Kölner Kirche ist von neuem, wie wir erfahren haben, durch einen schlimmen Zufall vom Feuer vernichtet worden. Da aber unser ehrwürdiger Bruder, der Erzbischof, und die geliebten Söhne, das Kölner Kapitel, diese Kirche, in welcher die Körper der hl. drei Könige ruhen, durch einen prächtigen Bau zu erneuern wünschen, ...)

Der Neubau war zu Regensburg also tatsächlich 1250 und 1254 seit langer Zeit im Gange. Damit rückt der Regensburger Dom unter die ersten, völligen Neubauten der Gotik Deutschlands. wie die Liebfrauenkirche zu Trier; 1227 begonnen, die St. Elisabetkirche zu Marburg, 1235 begonnen und der Dom zu Köln 1248 begonnen.

Nach fast 20 Jahren, am 20. April 1273 brennt der alte Dom ab. Die Prüfeninger Jahrbücher berichten:[1])

1273 .. Ecclesia sancti Petri Ratispone cum multo ornatu et omnibus campanis et multa parte civitatis incendio conflagravit, tempore paschali, 12. Kal. Maii, feria 5. ebdomate secunde«.

(1273 .. Die Kirche des heiligen Petrus zu Regensburg ist mit vieler Ausstattung, allen Glocken und einem großen Teil der Stadt abgebrannt, in der Osterzeit, am 20. April am 5. Tage der 2. Woche.)

Ebenso erzählen die Osterhofner Jahrbücher.[2])

M° CC° LXXIII° .. Eodem anno feria V post dominicam Misericordie domini . cathedralis ecclesia Ratispone cum palacio episcopali et optimis campanis incendio totaliter est consumpta.«

(1273 .. Im selben Jahre am 5. Tage nach dem Sonntag Misericordia domini ist die Cathedralkirche zu Regensburg mit dem bischöflichen Palast und den besten Glocken durch eine Feuersbrunst völlig zerstört worden.)

Da der Neubau immer noch nicht fertig war, mußte der alte Dom notdürftig wiederhergestellt werden. 1274 geben eine große Anzahl deutscher und fremder Bischöfe, welche zu Lyon auf dem Konzil versammelt waren, hierfür einen Ablaß:[3])

»Nos Chunradus dei gra Frisingensis Ecclesie Epus, omnibus presens scriptum intuentibus volumus esse notum, quod cum Ecclesia Ratisponensis casu fortuito ignis voragine funditus est destructa, nec sine auxilio fidelium et consilio salutari valeat reformari, auctoritate dni nri Ihu Xpi et beatorum aplorum Petri et Pauli confisi suffragio omnibus elemosinas suas conferentibus et subsidium fabricam ad eandem, contritis et confessis 40. dies criminalium et centum venialium misericorditer relaxamus, dum tamen de dyocesani processerit Voluntate, presentibus usque ad consummationem operis valituris. Datum Lugduni in Concilio generali anno domini 1274. VII. Idus Maii.«

(Wir Konrad durch Gottes Gnaden Bischof der Freisinger Kirche wollen, daß allen denen, welche das gegenwärtige Schreiben sehen, kund sei, daß, da die Regensburger Kirche durch einen Zufall von Grund aus durch eine Feuersbrunst zerstört worden ist und nicht ohne die Hilfe der Gläubigen und heilsamen Rat wieder-

[1]) Monumenta Germ. hist. Script. 17. Hannover. 1861. S. 608.

[2]) Ebenda.

[3]) Ried Cod. chron. dipl. Episc. Ratisp. 1816. I. 530 u. 531.



CARL LUDWIG SAND — IM GARTEN DES HERRN LANDGERICHTSRAT CULLMANN, FRANKFURT A. M.

hergestellt werden kann, wir durch die Macht unseres Herrn Jesus Christus und im Vertrauen auf die Hilfe der hl. Apostel Petrus und Paulus allen denjenigen, welche ihre Almosen und Hilfe zu diesem Bau beitragen, unter Reue und gebeichtet 40 Tage Todsünden und 100 Tage läßlicher barmherzig erlassen. Wenn dies dem Willen des Diözesanbischofs entspricht, giltig bis zur Vollendung des Baues. Gegeben zu Lyon auf dem allgemeinen Konzil im Jahre des Herrn 1274 am 9. Mai.

Hier wie nach dem Chronicon Austriacum ist der Brand durch unglücklichen Zufall entstanden [1]):

»MoCCLXXIII ... Ratispone Episcopatus igne domestico consumitur.«

(1273 ... Zu Regensburg ist der Bischofssitz durch ein Feuer im Hause vernichtet worden.)

Daher dürften die späteren Chronikenschreiber zu Unrecht von einem Blitzschlag berichten, ebenso wie sie die Baugeschichte entgegen den bisher aufgeführten Nachrichten der Zeitgenossen irrig dargestellt haben.

Dieser alte Dom ist noch 1296 vorhanden, denn wir lesen folgendes [2]):

»Anno Domini 1296... Heinricus Ratisponensis episcopus dictus de Rotenekke moritur... Sepulchrum similiter sibi longe ante ad 12 annos fabricavit et previdit iuxta altare beate Virginis in maiori veteri tamen, ecclesia Ratisponensi«.

(Im Jahre des Herrn 1296 ... stirbt Heinrich, der Regensburger Bischof genannt von Roteneck ... Ebenso hatte er sich lange vorher gegen 12 Jahre ein Grabmal errichtet und vorgesehen neben dem Altar der hl. Jungfrau in der Regensburger Domkirche, jedoch in der älteren.)

Dagegen suchte sich vor 1299 Hailwig von Lupurch im neuen Dom ihr Grab aus [3]):

»Nos Chunradus de Lupurch presentibus confitemur et constare volumus universis pre-

[1]) Rauch, Rerum Austriac. Script. 1793. II. S. 261.

[2]) Monum. Germ. hist. Script. 17 (Continuatio Ratisbonensis), S. 417.

[3]) Ried, Cod. chron. dipl. Episc. Ratisb. I. 724 u. 725.

sentia inspecturis, quod cum dilecta uxor nostra felicis memorie dna Hailwigis, filia nobilis viri quondam dni Friderici Lantgravii dicti de Leutenberg viva suique compos de nostro beneplacito et assensu Ratispone in nova Ecclesia Kathedrali ante altare beati Andree apostoli sepulturam elegerit... Datum et actum Ratispone anno Domini 1299 in crastino beate Lucie Virginis«.

(Wir Konrad von Lupburg bekennen vor den Gegenwärtigen und wollen allen, die das Vorliegende sehen werden, bestätigen, daß unsere geliebte Gattin glückseligen Angedenkens, Herrin Hailwig, Tochter des edlen Mannes, einst Herr Friedrich Landgraf genannt von Leutenberg, zu Lebzeiten und ihrer mächtig mit unserer Zustimmung und Zufriedenheit ihre Grabstelle in der neuen Kathedralkirche vor dem Altar des hl. Apostels Andreas ausgewählt hatte... Gegeben und verhandelt zu Regensburg im Jahre des Herrn 1299 am Tage vor Lucia, der hl. Jungfrau.)



CARL LUDWIG SAND — DR. HIRSCHBERG, FRANKFURT A. M.

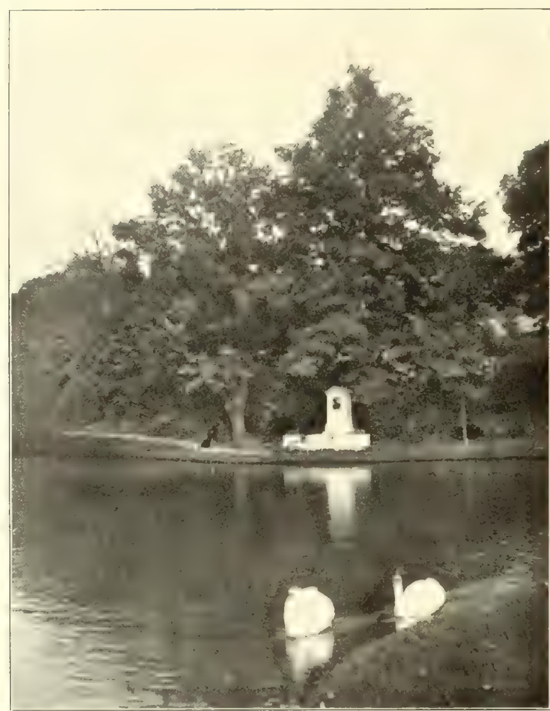
Diese neue Domkirche war unter Heinrich Graf von Rotteneck (1277—1296) soweit fertig gestellt worden, daß sie benutzt werden konnte. Denn fertig war sie trotz alledem nicht, wie wir sehen werden. Man baute noch jahrhundertelang an ihr.

Wir lesen [1]):

Anno Domini 1277. Leo Ratisponensis episcopus obiit in vigilia beate Margarete, qui rexerat Ratisponensem ecclesiam 18 annis, et vir multe literature et prudentie fuit. Qui successit dominus Heinricus comes de Rotenekke, eiusdem ecclesie canonicus et archidyaconus. Qui kathedralem ecclesiam beati Petri consumptam Ratispone et destructam incendio, et ab antecessore suo reedificari inceptam sumptuoso opere quod et materiam superabat, ut ad finem perduci posset, multis laboribus procuravit et multa preciosa ornamenta Ratisponensi ecclesie et aliis tradidit«.

(Im Jahre des Herrn 1277. Leo der Regensburger Bischof stirbt am Vorabend von St. Margareta, welcher die Regensburger Kirche 18 Jahre geleitet hatte und ein Mann vieler Wissenschaft und Erfahrung gewesen ist. Ihm folgte Herr Heinrich Graf von Roteneck, dieser Kirche Kanonikus und Archidiakon, welcher die Kathedralkirche des hl. Petrus zu Regensburg, die verfallen und durch Feuer zerstört war und die sein Vorgänger begon-

[1]) Monum. Germ. hist. Script. 17 (Eberhardi Archidiaconi Ratisponensis Annales), S. 594.



CARL LUDWIG SAND — BÜRGER-DENKMAL IN CRONBERG IM TAUNUS
Vgl. nebenstehendes Einschaltblatt und Abb. S. 113

nen hatte in prächtiger Bauart wiederaufzubauen, mit großen Mühen verwaltete, damit sie zur Vollendung gebracht werden könne. Viele kostbare Gewänder gab er der Regensburger Kirche und den anderen.)

Über den Anfang des Neubaues ist Eberhard, welcher erst nach 1305 seine Annalen verfaßte, nicht völlig unterrichtet. Er schreibt den Beginn dem Bischof Leo (1269—1277) und die Beendigung dem Bischof Heinrich (1277—1296) zu. Aber wie Heinrich den Dom nicht vollendet, sondern nur bis zur Gebrauchsfähigkeit fertiggestellt hatte, so hat ihn Leo auch nicht begonnen. Das lehren jedesmal die Urkunden wie der Augenschein.

Betrachten wir daher nun den Grundriß. Wie wir sahen, bestand 1296 noch der alte Dom, als der Vollender des neuen, Bischof Heinrich, starb, denn er läßt sich im alten Dom begraben. (Abb. S. 128.)

Daß dabei unter dem alten Dom nicht etwa die Kapelle gemeint sein kann, welche am Nordrande des Kreuzganges heutzutage der alte Dom heißt, dürfte sicher sein, weil eine so kleine Kapelle nie ein Dom gewesen sein kann.

Nimmt man dagegen den heute noch dastehenden, sogen. Eselsturm als einen Westturm des alten Domes an und ergänzt daran einen romanischen Bau in den üblichen Abmessungen, dann löst sich das Geheimnis aller Bauvorgänge von selbst. Der Kreuzgang rückt dadurch in gehöriger Weise neben den Dom. Das nördliche Seitenschiff des alten Domes lag also genau dort, wo sich heut die gewölbten Räume an der Südseite des Kreuzganges befinden. Ihre Mauern bergen wohl noch alte Überreste des Domes. — Die ganze Südseite des Neubaues aber lag außerhalb des alten Domes und so konnte jahrzehntelang gebaut werden, ohne den Gottesdienst im alten Dom zu stören. Weil der alte Dom noch bestand, als der Neubau nach dem Brand gebrauchsfähig gemacht werden sollte, so schnitt die südliche Seitenschiffsmauer durch den neuen Hochchor, der erst damals in Angriff genommen wurde, und drängte das Mittelfenster beiseite. So ungeschickt war natürlich im Mittelalter kein Dombaumeister, daß ihm das Hauptfenster aus der Mitte entrutscht wäre; ein Fehler, der überdies zu jeder Zeit gutgemacht werden konnte, wenn nicht ein feststehendes Hindernis diese Lage erzwungen hätte. Solche Unregelmäßigkeiten sind fast immer Zeugen für die tatsächliche Baugeschichte, aber nicht für die Ungeschicklichkeit des Mittelalters. Die Finsternis desselben sitzt zumeist in den Augen der Beschauenden von heutzutage.

Zu diesem Chor wird der Bischof Leo den Grundstein gelegt haben, wenn die späte Nachricht, die erst Wiguleus Hund 1582 beibringt, überhaupt begründet ist[1]). Er schreibt:

»Leo, ciuis cuiusdam Ratisbonensis filius, Ecclesiae eiusdem ciuitatis Decanus, vir magnae literaturae et prudentiae, interregni Ro-

[1]) Metropolis Salisburgensis a Wiguleo Hund a Sultzenmos. Ingolstadii 1582, S. 71ff.



C. LUDWIG SAND
DENKMAL FÜR PROFESSOR
ANTON BURGER





CARL LUDWIG SAND — DENKMAL FÜR PROF. A. BÜRGER

Vgl. Abb. S. 112 und Einschaltblatt nach S. 112, ferner Abb. S. 109 und 110 — Text S. 90

mani tempore Alberto substituitur Episcopus, Anno 1262. Sub hoc Leone Anno 1273, aliqui 1272, Ecclesia Cathedralis S. Petri Ratisbonae igne coelesti penitus conflagrauit 12. Calend. Aprilis, ita ut etiam campanae et tintinabula liquescerent. Leo itaque Episcopus materia Templi iterum construendi comparata, Anno 1275 in S. Georgij Vigilia iacto fundamento primum lapidem consecrauit et Patronum mutauit. Fuerat enim haec olim Ecclesia consecrata in honorem beati Remigij, Episcopi et Confessoris; unde Canonici dictae Ratisbonnensis Ecclesiae confraternitatem habebant cum Canonicis Ecclesiae Remigiensis, alias Remensis, ubi S. Remigius praefuit; Sed postea tot incendiis deuastata cum nouo edificio, et nouum etiam Patronum acquisiuit: Dedicata est enim in honorem S. Trinitatis et B. Mariae Virginis, et B. Petri, Principis Apostolorum, Anno 1276.«

(Leo, eines Regensburger Bürgers Sohn, Dechant der Kirche dieser Stadt, ein Mann von großer Belesenheit und Klugheit, wurde während des römischen Interregnums an Stelle Alberts Bischof, im Jahre 1262. Unter diesem Leo verbrannte die Kathedralkirche des hl. Petrus zu Regensburg 1273, nach anderen 1272, völlig durch himmlisches Feuer am 20. März, so daß auch die großen und kleinen Glocken schmolzen. Der Bischof Leo legte daher im Jahre 1275 am Vorabend von St. Georg, nachdem er Material zum Wiederaufbau des Tempels gekauft hatte, die Grundmauer, segnete den ersten Stein und änderte den Patron. Die Kirche war nämlich ehedem zu Ehren des hl. Remigius, des Bischofs und Bekenners, geweiht; weswegen die Domherrn der besagten Regensburger Kirche eine Bruderschaft mit den Domherren der Remigischen d. i. Reimser Kirche, welcher der hl. Remigius vorgestanden hatte, besaßen. Da sie aber später durch so viele Brände verwüstet worden ist, hat sie mit dem neuen Gebäude auch den neuen Patron erhalten. Sie ist nämlich zu Ehren der hl. Dreieinigkeit und der hl. Jungfrau Maria und des hl. Apostelfürsten Petrus im Jahre 1276 geweiht worden.)

Daß die drei Chöre und ein Teil der drei Schiffe nicht in e i n e m Jahre einschließlich der Gewölbe hergestellt werden konnten, selbst wenn man gleich nach dem Brande 1273 mit den Vorarbeiten begonnen hätte, ist selbstverständlich. Noch viel weniger ließen sich die 3–4 Baumeisterhände in dieser kurzen Zeit



CARL LUDWIG SAND MISS ST. GOAR

erklären, welche nacheinander die so verschieden gearteten Einzelheiten gezeichnet haben.

Die Grundsteinlegung kann sich nur auf den Hauptchor bezogen haben. Dieser kann ja in einem Jahr nach gehörigen Vorarbeiten während der Zeit von 1273 ab fertiggestellt worden sein. Zugleich wird die Überwölbung des südlichen Seitenschiffes und ein Teil des Hochschiffes zur Ausführung gelangt sein. So besaß man zusammen mit dem Rumpf des wiederhergestellten alten Domes einen gebrauchsfähigen Raum. Denn das Mittelschiff des alten Domes bildete die Fortsetzung des nördlichen Seitenschiffes im neuen Dom.

Nun konnte man wieder ruhig weiterbauen an der prächtigen neuen Kathedrale. Daher erzählt Hund von dem nachfolgenden Bischof Heinrich folgendes[1]):

»Henricus secundus, comes de Roteneck, comitis Rheinhardi de Roteneck filius, Archidiaconus et Canonicus Ratisbonensis eiusdem Ecclesiae factus est Episcopus, Anno 1277. Rudolpho Romanorum Rege imperante. Hic, vendito suo patrimonio et Castro Roteneck, Ludouico Duci Boiariae, Ecclesiae Ratisbonensi, usuris et debitis oneratae succurrit, redditus Episcopales et Canonicorum praebendas copiose auxit; et inprimis Templum a Leone, Antecessore suo ceptum, sumptuoso opere exaedificare perrexit, illudque Anno 1280 . absoluit; duas magnas campanas fieri curauit . . .«

(Heinrich II., Graf von Roteneck, des Grafen Rheinhard von Roteneck Sohn, Archidiakonus und Domherr dieser Regensburger Kirche wurde im Jahre 1277 Bischof, unter dem römischen Könige Rudolf. Dieser verkaufte sein väterliches Besitztum und Schloß Roteneck dem Herzog Ludwig von Bayern und half der mit Wucherzinsen und Schulden belasteten Regensburger Kirche. Er vermehrte die bischöflichen Einkünfte und die Präbenden der Domherrn reichlich und förderte insbesondere den von seinem Vorgänger Leo angefangenen Tempel in prachtvoller Bauweise weiter auszubauen und vollendete ihn im Jahre 1280; zwei große Glocken ließ er machen . . .)

Daß auch damals der Dom nicht fertig war, ist allgemein zugegeben und bekannt. Wird doch erst gegen 1389 der Platz freigemacht für den Nordturm (der Westansicht).

Es verbleibt daher nur noch das Verhältnis zu St. Urban zu Troyes zu untersuchen.

Wir wissen nun, daß der Regensburger Dom viel früher als St. Urban begonnen worden ist. Man könnte also nur behaupten, daß St. Urban zu Troyes eine Nachahmung des Regensburger Domes ist; um so mehr, als zu Regensburg dieser Grundriß seit Jahrhunderten heimisch und von dort den neubesiedelten Ostmarken seit langer Zeit übermittelt worden ist.

In Regensburg selbst weist S. Emmeram, das Obermünster und St. Jakob denselben Grundriß in romanischer Fassung, die Dominikanerkirche St. Blasius ihn in gotischer auf. Gurck und Seckau haben ihn ersichtlich von hier erhalten. In Frankreich dagegen gehört er, wenn er auch nicht unbekannt ist, zu den Ausnahmen.

Zu hochgotischer Zeit aber wird er in Öster-

[1]) Metropolis Salisburgensis a Wiguleo Hund a Sultzemos. Ingolstadii 1582. S. 72.

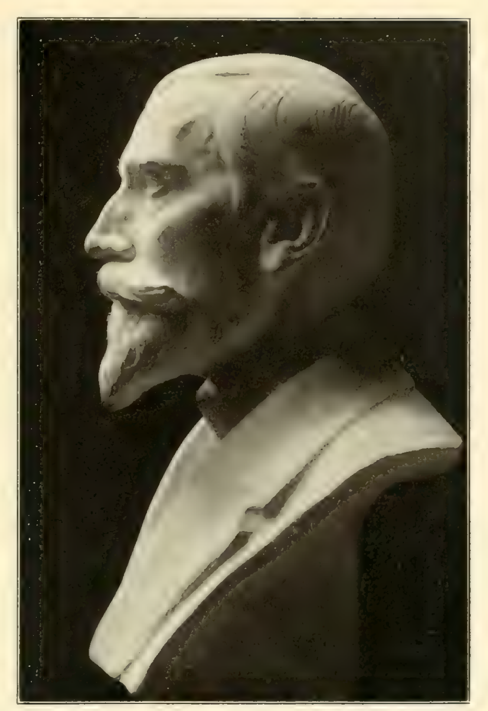
reich, Böhmen und Schlesien unentwegt wiederholt, als wenn er dem Kunstempfinden wie den kirchlichen Gepflogenheiten dieser Gegenden einzig entspräche.

Damit die Dominikanerkirche nicht etwa als Beweis gegen die hier vorgetragene Zeitstellung des Domes beigebracht wird, so sei hier kurz darauf hingewiesen, daß deren Baugeschichte ebenso irrig wie die Geschichte des Dombaues behandelt worden ist. Auch dort ist der Bau — und zwar der der drei Chöre — bald nach 1230 begonnen und nach 1275 allmählich verlängert worden. Die Einzelformen der Dominikanerkirche sind ein Beweis mehr für die Richtigkeit der im Vorstehenden gegebenen Baugeschichte des Domes. Die Regensburger Dominikanerkirche zählt ebenfalls zu den frühesten gotischen Neubauten in Deutschland.

Noch einige Worte über die Ostrichtung des Domes. Seine Achse scheint die des alten Domes zu überliefern und der Nordseite der alten Römermauer parallel zu liegen. Auch der westliche und südliche Flügel des Kreuzganges weist auf diese Richtung noch hin. Die beiden andern Kreuzgangflügel wie der sogenannte »alte Dom« und die Allerheiligenkapelle weichen dagegen von dieser Ostrichtung heftig ab. Ich habe nachgewiesen[1]), daß die Gepflogenheit die Ostrichtung an der Tag- und Nachtgleiche zu bestimmen während der julianischen Zeitrechnung jedesmal zu verschiedenen Ostrichtungen führen mußte, da ja mit dem Weiterschreiten der Jahrhunderte die tatsächliche Tag- und Nachtgleiche längst überschritten war, wenn man an der julianischen Tag- und Nachtgleiche den Sonnenaufgang beobachtete. Auch aus diesem Grunde dürften beide Kapellen erst dem 12. Jahrhundert angehören. Eine genaue Feststellung der Achsen der verschiedenen Gebäude würde ergeben, daß das alte Domgebäude parallel zur alten Römermauer und rechtwinklig zur via praetoria gestanden hat und daher wohl noch in römisch-christlicher Zeit errichtet worden ist, also zwischen 313 und 400.

[1] Hasak, Der Kirchenbau des Mittelalters. Leipzig 1913. S. 108. (Handbuch der Architektur.)





CARL LUDWIG SAND — KUNSTMALER PITZNER

EIN GOTISCHES DORF

Von A. BLUM-ERHARD

Eintausend Meter überm Meer, hundert Meter überm Tal der aus Trisanna und Rosanna gebildeten tosenden Sanna liegt Grins am Fuß jener gewaltigen Kalkfelsengruppe, die in der Parseierspitze dreitausend Meter Höhe erreicht. Die Dorfstraße zwischen den willkürlich aufgestellten, alten festen Steinhäusern mit den weitvorspringenden Schindeldächern ist ein Teil jener uralten Verbindungsstraße zwischen Oberinntal und Bodenseegebiet, die über den Arlberg zog. Eine Urkunde aus dem Jahre 1330 bestätigt dem Verwalter des Grafen Heinrich zu Tirol, der zugleich Herzog zu Kärnten und König von Böhmen und Polen war, das Recht, »diesen Weg über Grins zu bauen und zu bessern und den über Wiesberg abzutragen.« Das Schloß Wiesberg, ursprünglich ein bischöflich churisch Lehen, gehörte damals wohl den Rottenburgern und verlor durch die Bestimmung des



CARL LUDWIG SAND — VOM BURGERDENKMAL

Vgl. Abb. S. 113 — Text S. 100

Königs all die Vorteile, die der Ort Grins gewann. Begünstigt durch seine Lage an der ergiebig besonnten, gen Norden geschützten Halde des reichbewässerten Mittelgebirges; mit Roggen und Gerste, Obst und Mais bewachsen, deren Segnungen die fleißigen Kulturträger des Mittelalters, die Mönche der Cisterzienser Abtei Stans hieher getragen — blühte die Ortschaft in kurzer Zeit auf. Ihr Wohlstand mehrte sich, als Heinrichs Tochter, die Landgräfin Margarete Maultasch, ihren Sommeraufenthalt hieher verlegte, um zu baden. Die später verschüttete, kürzlich wieder aufgefundene erdig-alkalische Quelle sicherte Grins durch Jahrhunderte den Ruf eines Thermalbades. Es wurde ein landesfürstliches Jagdschloß errichtet und es lag in der Bauweise der Zeit, daß auch die anderen Häuser einen mehr oder minder burgartigen Charakter annahmen. So wundervoll und getreu hat sich dieser bis in die Jetztzeit erhalten, daß der Wanderer sich ohne große Mühe in das Mittelalter zurückversetzen kann.

Grins liegt zwischen zwei tief einschneidenden Tobeln: romantisch und malerisch zugleich. Zweien Gewerken, den ältesten vielleicht, die der Kulturmensch ausbildete, dem der Schmiede und dem der Müller, mußten die Wildbäche Handlangerdienste tun. Aber die Häuser, die rechts und links an der Schlucht entlang klettern, keck und wunderlich hingestellt, aus Felsblöcken aufwachsend und mit ihnen verschmolzen, strebten eine Verbindung an. So entstand, eine Grundbedingung für den hier durchgeleiteten Handel und Verkehr, jene prachtvolle gotische Steinbrücke zwischen Inner- und Außerdorf. Roß und Reiter zogen über sie dahin, Warenzüge, Saumpferde, Kärrner. Was immer von Süden her, von der Malser Heide, von St. Valentin oder von Finstermünz nach Norden wollte — über dies mächtige Baukunstwerk ging der Weg. Landeck, eine Burg nur damals der gleichnamigen Grafen, sah sein rauh und steiniges Band vorübergleiten; unterhalb der Bergveste Schroffenstein gewann er das jenseitige Gelände und führte, das von Überschwemmungen vielfach heimgesuchte Tal meidend, vorüber an der Dorfschaft Stanz, in der Mittelhöhe des Hanges weiter. Noch heute heißen daher die Felder zwischen Stanz und Grins: die »Rennfelder«. Noch heute erinnern die Wölbungen einstiger Läden, die gegenständliche Bemalung einzelner Hauswände, der feste, mit Querbändern und Nägeln gesicherte Verschlußladen, die hohen Torbogen mit dem in die mächtige Haupttüre eingeschnittenen Einlaßpförtchen an die Herrlichkeit des einstigen Handels- und Rastplatzes auf dem Höhenweg zum Arlberg. Tief in ihren Nischen liegen die Fenster und mit echt tirolischer Farbenfreude quillt von ihren Simsen das feurige Rot der Geranien, der Purpur der Nelken, das leuchtende Gelb der Zwiebelbegonie. Auf schön geschnitzten Stützen ruht das weitausladende Schindeldach. Zu dem spitzbogigen Pförtchen führen stattliche ummauerte Stufen und in den Angeln, unter der Wölbung der anmutig verschlungenen Steinstäbe hängt es, massiv und trutzig mit seinem zierlich geschmiedeten Klopfer und Griff und dem schweren verschnörkelten Innenschloß. Es läßt uns ein in den hochgewölbten Hausflur, den oft, wie die Küche, vielhundertjähriger Ruß bedeckt. Windet sich im Düster des Hintergrundes noch die enge geschlossene Steintreppe empor, hat keine bessernde Hand dem Verfall an Wänden und Decken gesteuert, schaut man durch offene schmale Türen in Räume, die mehr verräucherten Burggelassen als Bauernstuben ähneln — so ist das Bild der alten Zeit fertig.

Häufig hat ein späteres Jahrhundert Hand an die Innenräume gelegt. In die steinernen Verließe ist die naturfarbene Holzvertäfelung



CARL LUDWIG SAND — VOM EPITAPH DES DR. JOH. KELLER

An der Pfarrkirche in Heimenkirch, Algäu. Oberer Teil. Vgl. Abb. S. 125. — Text S. 100

gekommen. Eine prächtige Kassettendecke mit dem medaillonartigen Mittelstück, das meist eine primitive Bemalung aufweist, schließt sich an die hellheiteren vertäfelten Wände an. Rundum läuft die gleichfarbige Bank, die auch den walzenförmigen stattlichen Ofen umfängt; er wird vom Flur aus geheizt und sein ganzer Zierat besteht in glasierten Kachelnischen, in denen im Winter der Bratapfel schmort. Tür- und Fensterrahmen sind verziert und reizvoll gewölbt. Im Eck zwischen den Fenstern hängt der geschnitzte Christus am Kreuz; die Buchstaben der drei Schutzheiligen von Haus und Stall sind über jedem Eingang angebracht; und die Namen der ersten Besitzer fehlen nicht. Manchmal besteht noch die Leiter, die hinterm Ofen von der unteren Stube ins obere Gelaß führt. Hie und da findet sich im Hausflur eine hölzerne Treppe mit gedrehten Säulen im Charakter des Rokoko. Hinter der Stiege beginnt das Reich von Stall und Scheuer. Immer sind sie in den hölzernen Anbauten untergebracht, die mit Galerien und Treppchen versehen, alten Dörfern einen unsagbar malerischen Reiz geben. Hier in Grins vor allem, das wetter- und feuerfest seit Jahrhunderten seine Eigenart und seinen Stil bewahren durfte, hat das Holz eine ganz wundervolle, tiefwarme Färbung angenommen, die zwischen braunschwarz und goldbraun, zwischen hellem und dunklem Rotbraun schwankt und neben dem stets weiß getünchten Wohnhaus ihr sattes Leuchten aus dem Laub der Obstgärten sendet.

Nicht selten sind auch hier die an die Stockwerke angebauten, überwölbten und



CARL LUDWIG SAND SCHULRAT VATTER, FRANKFURT

sprudeln mit ihrem reinen, gesunden frischen Wasser. Noch ein Zugeständnis an den Fortschritt hat der liebe alte Ort machen müssen. Zwei Elektrizitätswerke sorgen für Kraft und Licht. Sie sind in die Schlucht des Mühlbachs eingebaut, ohne den malerischen Zauber von Ort und Landschaft zu stören. Sie treiben die Mühlen und leihen ihre Kraft dem Schellenschmied, der neben der großen Brücke sein altes Handwerk unter neuzeitlichen Bedingungen treibt, wenn auch die einst große Ausfuhr von Grinser Kuhglocken ins Algäu und nach dem übrigen Bayern nachgelassen hat. Elektrische Birnen blinzeln in den Ställen über den Krippen der prächtigen Kühe; elektrische Lämpchen erhellen die dunklen und ungeregelten Dorfgassen.

Die Kirche von Grins steht recht wie ein vorgeschobener Posten am westlichen Eingang des Dorfes, dicht über der fichtenbestandenen Schlucht des Lattenbachs. Sie stammt aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und wirkt mit ihren Deckengemälden und hellem Anstrich freundlich, ohne besonderen Anspruch auf Schönheit machen zu können. Vielleicht ist es schade, daß die ursprüngliche, dem heiligen Nikolaus geweihte Kapelle des 15. Jahrhunderts dem aufblühenden, zur eignen Kuratei und selbständigen Pfarrgemeinde anwachsenden Ort nicht mehr genügte. Vielleicht haben auch die wilden Lawinen des Parseier, deren Spur sein zerklüfteter Nacken zeigt, einen Neubau erzwungen. Jedenfalls hat Grins, das mit dem ganzen Sanna- und Paznauntal früher unter der Obhut von Stanz stand und von dessen Geistlichkeit mühselig genug, wenn man die unwirtsamen Wege des Mittelalters bedenkt, die Hochgebirgsnatur dazu — verwaltet wurde, jedenfall hat Grins allmählich die Oberhand bekommen und streckt nun seine Fürsorge über die verstreut liegenden Dörflein und Gehöfte aus. So werden z. B. sogar die Toten von Pians, das unten im Tal an der jetzigen großen Arlbergstraße liegt, zur letzten Ruhstatt auf den kleinen, die Grinser Kirche umgürtenden Friedhof gebracht, und die neugebornen Kindlein müssen, trotzdem Pians eine Kirche besitzt, oben in Grins den Segen der Taufe empfangen, ob's stürmt, ob's glutet, ob's schneit. Dieser kleine, bescheidene, wie ein Garten anmutende Gottesacker, Durchgangsweg für jeden, der den steilen Fußweg von Pians heraufkommt, entzückt durch eine Reihe der schönsten, mit phantastischem Ge-

überdachten Backöfen, deren Unterstufe auf Steinsockeln ruht, während die oberen von hölzernen Balken getragen werden. Die Häuser sind meist im Besitz mehrerer Familien, die eine gemeinschaftliche Küche mit mehreren Herden — den offenen hat meist der Sparherd verdrängt — und manchmal sogar eine gemeinsame Wohnstube bewirtschaften.

Die heimische Kunst hat sich überall betätigt. Nicht blos im Bau der Häuser, die durch willkürlich verteilte Fenster, durch eigenartige Erker, durch Außentreppe und Tor den künstlerischen Sinn verraten; nein im Schutz des vorspringenden Daches hat sich reiche und schöne Freskenmalerei erhalten. Oft ist es eine auf Wolken thronende Mutter Gottes, oft sind es die Heiligen, die in Medaillons gebannt, die Vorderseiten der Bauten schmücken — häufig sind Tür- und Fensterstöcke liebevoll mit Blumen und Ornamenten verziert. Die meisten dieser Malereien stammen aus dem Übergang des 17. ins 18. Jahrhundert. Der gleichen Epoche gehören wohl die zierlichen geschnitzten und bemalten Figürchen des heiligen Florian, Silvester usw. an, die auf allen den alten Brunnenposten stehen, aus deren Röhren die neu gefaßten Quellen

rank verzierten alten Grabkreuze. Dem Eingang gegenüber liegt das stattliche Pfarrhaus, links etwas höher das Armenhaus mit herrlichem Ausblick, rechts an der Straße ins Dorf, im Charakter eines Herrenhauses, das vom Mesner bewohnte. Auf dem Kirchplatz von Grins wurde im Jahre 1632 die ältere der Glocken gegossen, die ihren vollen schönen Klang weit übers Tal versendet.

Das Nöhlsche Haus mit seinem prächtigen Erker an der südöstlichen Ecke des Innerdorfes, das den Aufstieg der Pianser Fahrstraße bewacht, wird als Wohnhaus der Landgräfin Margarete Maultasch bezeichnet. Der Flur des Oberstocks ist aufs reichste mit Fresken, vielleicht von der Hand eines kunstbeflissenen und gelehrten Mönches, bemalt. Die Malereien erinnern an die Miniaturbilder von Brevieren und Evangelienbüchern; ein buntes Rankenwerk von Blumen und Pflanzen spinnt sich über Decken und Wände. Die Bildnisse von Bischöfen und Martyrern und Kirchenvätern mit Abzeichen ihrer Lehre und ihrer Leiden sind darunter angebracht: Sebastian im Geschoß der Pfeile, Laurentius mit dem Roste. Jagdgeräte, Musikinstrumente, Früchte bilden einzelne reizende Stilleben. Links vom Treppenaufgang sehen wir die Anbetung der heiligen Drei Könige, Christi Kreuzigung und das offene, von den staunenden Frauen umstandene Grab. Das Doppelbildnis an dem Stiegenkopf zeigt ein fürstliches Paar, die Erkerinnenflächen ein bäuerliches. Hier den Bauern, die Bäuerin mit den Zehent, der Garbe, dem Huhn und den Eiern; dort den Ritter im Wams, die Dame in der Schneppentaille und Gürteltasche, beide mit den reichgefältelten steifen Halskrausen. Es ist klar, daß diese, besonders im Beiwerk mit Humor bereicherten Wandmalereien nicht aus der Zeit der Landgräfin stammen, die hier Haus und Bad besaß. Doch dürfen wir annehmen, daß in der Darstellung des fürstlichen Paares der Maler ihr und ihres zweiten Gatten Porträts geben wollte. Durch die Vermählung mit seinem Sohn wollte bekanntlich Ludwig der Bayer die Grafschaft Tirol an sein Haus bringen. Margarete aber, die kinderlos starb, vererbte ihr schönes Land den österreichischen Vettern. Eine gewisse naive Auffassung macht die ganze Ausstattung zu einer sehr erfreulichen und sehenswerten. In den einzelnen Motiven reden alte Fabeln zu uns. Da ist der Fuchs, der den Enten predigt; das Eichhorn, das mit dem buschigen Schweif dem zu Bett liegenden Gaul die Fliegen abwedelt; da sind Ochse und Esel ins Brettspiel vertieft, vom flackernden Ampellicht unterm Baldachin beleuchtet. Auf einer Schnecke reitet das ein Windrad drehende Eichkätzchen. Große und kleine Engel fabulieren und musizieren dazwischen. Eine fröhliche Jagd mit Hirschen und Hunden beschließt den Bilderreigen.



CARL LUDWIG SAND — KUNSTMALERIN LEIPOLD

Text S. 99

Auf dem Wege nach Pians steht eine anscheinend nur durch ihr schindelgedecktes Dach und Türmchen beachtenswerte Kapelle. Traulich zwischen den Baumwipfeln auslugend, erfreut sie den achtsamen Kunstfreund durch die hübsche Freskomalerei an der dem Weg zugekehrten Seite, figürliche Arbeit des 18. Jahrhunderts, und durch ihren Bau, der sie der Zeit der Gotik zuweist. Diese kleine, der heiligen Margarete geweihte und nur an gewissen Festtagen geöffnete Kapelle ist aber ein Schmuckkästlein ersten Ranges. Dank dem Verständnis des Geistlichen sind die Innenwände seit wenigen Jahren von der üblen Kalkschicht befreit, die eine kunstmordende Zeit über sie geworfen, und nun offenbaren sie den reichsten figürlichen, mit Spruchbändern durchzogenen und unterstrichenen Schmuck. Unter den sich in der Mitte des Chors vorneigenden starken Rippen des Gewölbes baut sich der feingetönte prächtige Rokoko-Altar auf und im Zusammenhang ergibt sich eine Wirkung, die an Schönheit ihresgleichen sucht und auf Augenblicke den Beschauer weit über den Alltag hinaushebt.



CARL LUDWIG SAND — BRUNNEN

Ausgeführt für Justizrat Dr. Pachten, Frankfurt a. M.

Hunderte gehen des Wegs, den Blick auf die Augsburger Hütte, wo sie übernachten, auf den gewaltigen Parseier gerichtet, den sie erklimmen wollen. Sie ahnen nicht die Perle in der unscheinbaren Schale dieses Kapellchens; und sie stapfen durch das Dorf Grins, ohne sich von dem ehrwürdigen Erbe einer überall sonst längst verschütteten Zeit rühren zu lassen, ja oft ohne es zu bemerken. Nur der »Amateur-Photograph« sichert sich schnell ein halb Dutzend feine Motive für sein Erinnerungsbuch und stürmt weiter, um möglichst viel andere Orte noch abzuknipsen.

Wer mit Künstleraugen sieht, liebt den Ort.

ARCHITEKTENEHRE

Von DR. HANS SCHMIDKUNZ, Berlin-Halensee

Wenn wir ein Gemälde betrachten, so finden wir entweder auf ihm den Namen des Künstlers, vielleicht in einer mehr oder minder geläufigen Abkürzung, oder es meldet ihn uns ein Verzeichnis, wie z. B. ein Museumskatalog. Stehen wir vor einem Bildhauerwerk, zumal einem öffentlichen, so haben wir es schon weniger gut: wir lesen zwar gewöhnlich leicht den Namen des dargestellten Menschen oder Ereignisses ab; wollen wir jedoch den des Künstlers erfahren, so müssen wir meist ums Standbild herumgehen und können dann froh sein, irgendwo rückwärts eine solche Einmeißelung zu finden.

Wenn wir jedoch ein Bauwerk anschauen, so suchen wir fast immer vergebens nach einer Einzeichnung des Baukünstlers. Meistens — doch auch nicht immer — steht die Bestimmung des Gebäudes angeschrieben, manchmal der Bauherr oder Auftraggeber; hie und da erscheint noch ein Name, meist einer Firma, von dem man nicht recht weiß, ob er vom Unternehmer oder von wem sonst spricht. Wer der künstlerisch Schaffende war, erfahren wir höchstens dann leicht, wenn es sich um ein baedekerfähiges öffentliches Gebäude handelt; andernfalls müssen wir uns von Pontius zu Pilatus durchfragen, verwunderlich angestaunt ob der seltsamen Frage.

Also eine Anonymität, die geradezu aussieht, als sollte sie etwas Staatsgefährliches verheimlichen, etwa wie seinerzeit in revolutionärer Zeitungsliteratur. Oder etwas Baugefährliches? Hat der Architekt Angst vor dem »Einfall« und will's dann nicht gewesen sein? Nein, das keinesfalls: denn geschieht durch seine Schuld ein Unglück, so weiß man



CARL LUDWIG SAND — FIGURLICHER BRUNNENSCHMUCK, FRANKFURT A. M.

Teilbild zu Abb. S. 120

sofort seinen Namen und zieht ihn mit öffentlicher Nennung vor Gericht. Der springende Punkt muß anderswo liegen.

Es handelt sich vor allem um eine Unkenntnis der persönlichen Verhältnisse eines Baues im Publikum. Ihn bestellt ein Bauherr; dieser beauftragt, etwa noch durch Vermittelung seines Vertreters, entweder direkt den mehr oder minder künstlerisch veranlagten Schöpfer des Baues oder tut dies indirekt, indem er sich an einen Unternehmer (meist eine »Firma«) wendet, die dann hinwieder den eigentlichen Schöpfer beauftragt. Dieser kann nun die Ausführung des von ihm entworfenen, gezeichneten Baues einem besonderen Bauleiter übertragen oder kann selbst der Bauleiter sein. Dann aber kommen die einzelnen Ausführenden, teils künstlerischer Art, wo es Schmuck und feinere Innenausstattung gilt, teils handwerklicher



CARL LUDWIG SAND GRABDENKMAL DES KUNSTMALERS FRANK KIRCHBACH

Waldfriedhof München. — Text S. 99

Art im Maurer- und Steinmetzenwerk und dergleichen mehr.

Der Baumeister kann ein hoher Künstler sein und heißt dann mit Recht Architekt; er kann aber auch, was bei einfachen Nutzbauten genügen mag, bloß ein Handwerksmeister (meist Maurermeister) sein. Abgesehen davon aber kann seine Stellung dreifach sein. Entweder er ist der ständige Angestellte des Staates, vielleicht einer großen privaten Persönlichkeit oder Gesellschaft. Oder er ist ein Unternehmer, der meist selber zum Bauherrn wird; er baut auf Risiko, verkauft dann oder vermietet seine Bauten, wird reich oder arm. Oder aber drittens: er ist der Privatarchitekt engeren Sinnes, er unternimmt nichts selbst, sondern übernimmt Aufträge, entwirft den Bau, leitet auch meist dessen Ausführung und beauftragt mit dieser die einzelnen Handwerker; nach Beendigung des Baues legt er dem Bauherrn Rechnung. So ist er Arbeitnehmer nach oben und Arbeitgeber nach unten.

Wie wenig sind diese nicht eben verwickelten Verhältnisse, zumal bei der dritten, der hauptsächlichen und künstlerisch belangvollsten Art des Architekten, dem Publikum und selbst den näher Beteiligten bekannt! Welcher Verwirrung begegnet man da selbst in mancher

Literatur über Baudinge! Wie sehr sind wir dem Baukünstler, der uns ästhetische Erhebung und Freude, sowie technische, soziale und Verkehrsgüter vermittelt, nicht nur Achtung, sondern zunächst schon Beachtung schuldig! Er kann es selber nicht gut sagen, daß er seinen Namen auf seinem Werk fordern darf. Deshalb müssen wir Kunstfreunde für ihn einstehen und ihn nicht in der Versenkung verschwinden lassen.

Legenden aus dem sogenannten finsteren Mittelalter, die wir aber nur selbst machen, erzählen von namenlosen Handwerkern, die — noch dazu ohne Zeichnung — die alten Dome gebaut haben sollen. Tatsächlich waren es Künstler, und wir kennen großenteils ihre Namen und Zeichnungen, finden sie sogar manchmal am Bau selbst eingezeichnet oder gar im Eigenbildnis. Heute darf das ein Baukünstler schwerlich wagen. Verhelfen wir ihm doch dazu! Geben wir Ehre, wem Ehre gebührt!

Ein Ausländer sagt es uns jetzt noch obendrein, ein fremder Architekt. Er schreibt der »Vossischen Zeitung« (Nr. 269 vom 29. Mai 1914, 1. Beilage), daß er beim Studium von Berliner Bauten, und zwar mit speziellem Absehen auf ihre künstlerische Bedeutung, sich um den Namen des Erbauers erst mühsam durch so und so viel niedere Instanzen durchfragen müsse, und oft vergebens. Warum solle neben anderen Schaffenden gerade der Baukünstler anonym bleiben? Könnte nicht in der Regel neben der Haustornummer eine kleine Tafel mit dem Namen des Erbauers und mit der Jahreszahl angebracht werden? Zu scheuen habe eine solche Signierung höchstens der gewissen- und geschmacklose Geschäftemacher. Aber die Anonymität wirke erziehlich miserabel, der Zwang zur Nennung wirke anstachelnd. Dem Baukünstler müsse sein natürliches Recht werden, ein gutes Werk mit seinem guten Namen zu decken.

So jener Ausländer. Wer hat ein Interesse, ihm zu widersprechen? Wem möchte gar etwa ein solches Täfelchen zu teuer sein? Und wer sieht nicht ein, daß die Kunst uns heißt, mit dem Architekten, nicht ohne noch gegen ihn zu gehen? Haben wir ihm nicht manches abzubitten, wenn wir an seiner Stelle für einen Kunstbau einen künstlerisch Unbefähigten beauftragt, ja wenn wir ihn auch nur mit dem Bauherrn oder Bauhandwerker verwechselt haben? Er selbst kann, je höher er als Künstler steht, desto weniger auf sich aufmerksam machen. Um so mehr müssen wir anderen es tun und dazu bedarf es hoffentlich nichts weiter, als eine Wiederholung dieses Hinweises, bis er allerwärts gehört wird.



CARL LUDWIG SAND — LIESL DIEZ

Text S. 99

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Die heurige Jahresmappe der »Deutschen Gesellschaft« enthält einen von Konservator Dr. Richard Hoffmann verfaßten, durch dreißig Abbildungen geschmückten und erläuterten Text, sowie zwölf in Kupferdruck, Mezzotinto und Lichtdruck hergestellte Foliotafeln von vorzüglicher Ausführung. Auch diesmal sind die drei Hauptfächer der bildenden Kunst durch charakteristische Werke vertreten. Als Leistung modernen Kirchenbaus größeren Umfanges interessiert Albert Bosslets neue Kirche in Frankenthal, ein Werk, welches in seiner imposanten Schlichtheit und gruppiert mit zwei der Hauptfront vorgelagerten Gebäudekomplexen das Stadtbild aufs vorteilhafteste beeinflussen muß. Von den übrigen Architekturen nenne ich den von Friedrich Frhrn. v. Schmidt ausgeführten Erweiterungsbau der Kirche in Laim bei München. Eine katholische Kirche in Kornhöfstadt ist von Hermann Selzer. Eine sehr wirkungsvolle Architekturgruppe entwarf Adolf Gaudy für das Benediktinerstift St.-Gallus bei Bregenz. So wie alle diese Kirchenbauten natürlich und organisch innerhalb ihrer Umgebung stehen, so tun es auch mehrere ländliche Gotteshäuser, die wir in dieser Mappe kennen lernen. Gaudys Kirche in Ried-Mörel (Kanton Wallis) ist der mächtigen Gebigslandschaft feinstens angepaßt; auch der von Hermann Selzer stammenden Kirche in Neunburg v. W. darf man ähnlichen Vorzug nachrühmen. Von Architekturwerken sind außer diesen noch mehrere Altäre zu rühmen, die von A. Bachmann, Dr. H. Grässel, Friedrich Frhrn. v. Schmidt und anderen entworfen sind. — Nicht minder Bedeutendes bietet die Bildhauerei. In höherem Grade als die Baukunst enthält sie sich der Annäherung an historische Form. Letztere tritt nur bei einem von L. Sonnleitner und W. Erb gezeichneten gotisierenden Epitaphium und bei einem auf den Stil altgriechischer Stelen zurückgreifenden Grabdenkmal von Georg Zeitler hervor. Alles übrige ist frei erdacht und nicht nur mit innerer, sondern auch mit äußerer Unabhängigkeit durchgeführt. Tiefer Ernst und gesundes Formempfinden kennzeichnen die sämtlichen Skulpturwerke dieser Mappe. Herb sind Paul On-



CARL LUDWIG SAND — GRABMAL DES KAMMERSÄNGERS WACHTEL

Fr. Hof zu Frankfurt a. M.

druschs Kreuzabnahme und Bernhard Morisses Kruzifixus; monumental wirkt ein Kriegerdenkmal von Valentin Kraus; lieblich sind die Engel und ein Jesusknabe von Joseph Auer, auch Drexlers reizende Verehrung des neugeborenen Christuskindes durch zwei musizierende Engel (die Abbildung des im Sinne barocker Formengebung gezeichneten Werkes ziert die Außenseite der Mappe). Höhepunkte moderner christlicher Skulptur bedeuten die Madonnen von V. Kraus und J. Fassnacht, sowie des letzteren Künstlers edel entworfene Pietà.— So wenig wie bei den eben besprochenen Gruppen können bei der der Malerei hier alle Werke genannt werden, welche es verdienen. Herausgegriffen seien Ludwig Glötzles »Hl. Cäcilia« und »Hoffnung«, Hämmerles musizierende Engel und »Himmelfahrt Mariä«, Huber-Feldkirchs Kopf des »Salvator mundi«, alles Werke von starken dekorativen Eigenschaften und voll tiefer und ergreifender Stimmung. Dasselbe darf man auch von zwei Glasmalereien Theo Winters anerkennen. Begrüßenswert ist ferner, daß die Mappe zwei von den ausgezeichneten Kreuzwegstationen Robert Seufferts enthält.

Doering

WETTBEWERB

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst schreibt unter ihren Mitgliedern einen Wettbewerb für religiöse Kriegs-Gedenkzeichen und Kriegserinnerungen aus. Das Ausschreiben erfolgt in der Absicht, einmal den Künstlern Anstoß und Gelegenheit zu geben, sich in der gegenwärtigen für die Künstlerschaft besonders schwierigen Zeit mit Aussicht auf ideellen und materiellen Erfolg zu betätigen, dann in dem Bestreben, das Publikum den schaffenden Künstlern zuzuführen und durch gediegene künstlerische Vorbilder den zu erwartenden unkünstlerischen Massenerzeugnissen entgegenzuarbeiten. Es werden Skizzen verlangt zu

A. Gedenkzeichen für gefallene Krieger, und zwar: I. Gedenktafeln (Epitaphien), in Plastik und Malerei für Gemeinden als Wandschmuck ihrer Gotteshäuser (innen oder außen); II. figürliche Plastik, mit oder ohne Architektur, in und an Kirchen und Gedächtnisräumen (keine Grabdenkmäler!); III. Erinnerungstafeln an Häusern, Bildstöckchen, kapellenartige Denkmale (keine geschlossenen Kapellen!); IV. Gedenkzeichen (auch mit Malerei), in Verbindung mit Votivleuchtern und -Kerzen, Kerzenständern, Hängeleuchtern, Opferbüchsen.

B. Kriegserinnerungen: I. Gedenkblätter als Wandschmuck (auch ähnlich den Andenken an die erste heilige Kommunion) für gefallene und zurückgekehrte Krieger, mit Raum für eine Inschrift; auch Glasscheiben oder -Fenster; II. Fahnenentwürfe für Kriegervereine, Jugend- und Wehrkraftvereine, Aufnahmeurkunden; III. Medaillen u. Plaketten, Schmucksachen, Anhänger und dergl., Fassungen von Granatsplittern, Kugeln, Münzen, Ordens-Auszeichnungen, auch in Verbindung mit anderen Gegenständen).

Der christliche Grundcharakter muß bei allen Entwürfen zum Ausdruck kommen. Stil, Größe, Material, Art der Ausführung wird freigestellt, ebenso die Art des Skizzenentwurfes. Es wird nur eine Darstellung verlangt, aus welcher klar erkannt werden kann, wie die Ausführung gedacht ist. Das Eigentumsrecht bleibt dem Urheber. Die deutsche Gesellschaft für christliche Kunst behält sich nur das Recht vor, die preisgekrönten Entwürfe in der »Christlichen Kunst« oder im »Pionier« zu veröffentlichen. Es werden folgende 33 Preise ausgesetzt:

1. In der Gruppe A, Gedenkzeichen für gefallene Krieger: für die Abteilung I und II: je ein erster Preis mit 200 M., je ein zweiter Preis mit 130 M., je ein dritter Preis mit 100 M., je ein vierter Preis mit 60 M., je ein fünfter Preis mit 50 M.; für die Abteilung III: ein erster Preis mit 150 M., ein zweiter Preis mit 100 M., ein dritter Preis mit 70 M., ein vierter Preis mit 50 M.; für die Abteilung IV: ein erster Preis mit 150 M., ein zweiter Preis mit 80 M., ein dritter Preis mit 50 M., ein vierter Preis mit 40 M.

2. In der Gruppe B, Kriegserinnerungen: für die Abteilung I, II und III: je ein erster Preis mit 120 M., je ein zweiter Preis mit 100 M., je ein dritter Preis mit 80 M., je ein vierter Preis mit 60 M., je ein fünfter Preis mit 50 M.

Das Preisgericht behält sich auch eine andere Verteilung der Preise vor. Die Skizzenentwürfe sind bis zum 20. Februar 1915 abends 5 Uhr im Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums zu München (Prinzregentenstraße 3) einzureichen. Auswärtige Sendungen müssen zu dieser Zeit bereits der Post übergeben sein. Jeder Entwurf ist mit einem



CARL LUDWIG SAND GRABMAL DR. JAK. KELLER

in Heimenkirch i. Allgäu — Vgl. Abb. S. 117. Text S. [illegible]

Kennwort zu versehen und es ist ihm außerdem in einem verschlossenen Kuvert, welches außen das gleiche Kennwort tragen muß, Name und Adresse des Urhebers beizufügen. Außen hat dieses Kuvert auch den Vermerk zu enthalten, in welche Gruppe und Abteilung die Arbeit einzureihen ist. Die Ein- und Rücksendung der Entwürfe erfolgt auf Kosten und Gefahr der Einsender. Das Preisgericht besteht aus den Herren: a) Künstler: Direktor und k. Professor Jakob Bradl (Bildhauer); Franz Drexler (Bildhauer); Professor Fritz Fuchsenberger (Architekt); Professor Dr. Georg Ritter von Hauberrisser (Architekt); Franz Hofstätter (Maler); Cosmas Leyrer (Hofziseleur und Erzgießer); Augustin Pacher (Maler); Karl Ludwig Sand (Bildhauer); Professor Kaspar Schleibner (Maler); Philipp Schumacher (Maler); b) Kunstfreunde Pfarrer Bohner in Ristissen (Wttbg.) und Konservator Dr. Felix Mader in München; als Vertreter der Vorstandschaft gehören dem Preisgericht außerdem an der II. Präsident, Herr Professor Georg Busch (Bildhauer); der I. Schriftführer, geistl. Rat S. Staudhamer. Sämtliche Entwürfe werden nach dem Spruche des Preisgerichtes 8 Tage im Studiengebäude des Kgl. Nationalmuseums in München öffentlich ausgestellt. Die Entwürfe, welche acht Tage nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind, werden den Eigengentümern auf ihre Kosten zugesandt. Um zu den Adressen zu gelangen, werden nach diesem Termine die Kuverts geöffnet. Reklamationen können bis zum 1. April Berücksichtigung finden.

München, den 18. Dezember 19[illegible]



CARL LUDWIG SAND — GRABMAL DES KUNSTMALERS PITZNER

Waldfriedhof München. — Text S. 101

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Bildhauer Franz A. Weiser. Vor Weihnachten wurde in der neuen St. Annakirche zu Altötting der Marienaltar aufgestellt, eine sehr eindrucksvolle Schöpfung des Bildhauers Franz A. Weiser in München.

Wiener Hilfsaktion. Um der großen Not, die sich in breiteren Wiener Künstlerkreisen infolge des Völkerkrieges leider schon sehr bemerkbar macht, zu steuern, wurden vorläufig mit Unterstützung Kaiser Franz Josefs und der österreichischen Regierung 100000 Kronen aufgebracht. Der Plan, einen allgemeinen Wettbewerb für Kunstwerke auszuschreiben, die zu den Zeitereignissen in Beziehung stehen, ist als nicht Erfolg versprechend, fallen gelassen, dagegen findet nach Weihnachten in Wien eine große Kunstausstellung ohne Rücksicht auf die Kunstrichtung der Aussteller statt; auch staatliche Kunstaufträge sollen nunmehr wieder in Aussicht genommen sein. R.

Die Stadt Berlin erwarb von dem Berliner Bildhauer Wilhelm Haverkamp die große bronzene Ringergruppe. Das Werk soll im Freien aufgestellt werden.

S. Kgl. Hoheit Prinz Johann Georg, Herzog zu Sachsen, erwarb zwei etwa 60 cm hohe, von dem Kölner Bildhauer Nikolaus Steinbach in Eichenholz geschnitzte Statuetten, darstellend den hl. Franz von Assisi und den hl. Antonius von Padua. Diese beiden Arbeiten waren in der Kirche des Niederrheinischen Dorfes der Deutschen Werkbundausstellung Köln 1914 ausgestellt und sind in Heft 2 des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift Seite 54 in einem Berichte über jene Ausstellung abgebildet.

Dillingen (Schwaben). Für den Gründer der Taubstummenanstalt, Regens Johann Ev. Wagner, ließen Schüler desselben ein würdiges Denkmal in der Kirche der Taubstummenanstalt errichten. Es hat die Form eines Epitaphs und stammt von dem Münchener Bildhauer Franz Hoser. Die bildliche Darstellung ist Bronze, die Umrahmung roter Marmor. Diese Kirche birgt auch einen Kreuzweg von Theodor Baierl.

Theodor Nüttgens hat soeben ein großes Altargemälde, die Kreuzigung Christi darstellend (Triptychon), vollendet, das vor Weihnachten an seinem Bestimmungsort, als Hauptaltarbild in St. Agnes, Magdeburg-Neustadt aufgestellt werden soll.

Köln. Am 2. Dezember verschied hier der Direktor der Gemäldesammlung des Wallraf-Richartz-Museums Dr. Alfred Hagelstange im Alter von kaum 40 Jahren, Er war geboren in Erfurt am 5. September 1874 und studierte in Freiburg, Leipzig, Göttingen und Straßburg Archäologie und Kunstwissenschaft. Mit 22 Jahren promoviert, war er als Praktikant am Germanischen Museum in Nürnberg und als Assistent am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main, dann als Direktorialassistent am Kaiser Friedrich-Museum in Magdeburg tätig. Von hier wurde Hagelstange 1908 als Direktor an das Wallraf-Richartz-Museum in Köln berufen. Sein erstes Verdienst war hier die Neuordnung der Gemäldesammlung nach neuen Grundsätzen, die nach Ausscheidung mancher minder wertvoller Werke den bedeutenderen Stücken der Sammlung auf angepaßtem Hintergrunde eine gänzlich neue, ausgezeichnete Wirkung verlieh. Die Spezialität des Museums, die Säle der Altkölnischen Malerei hat Hagelstange um zehn gute Stücke bereichert. In seine Wirkungszeit fällt auch die Erwerbung der überaus wertvollen Seegerschen Privatsammlung von Werken Wilhelm Leibls, dieses berühmtesten aus Köln in der neueren Zeit hervorgegangenen Künstlers. Auch der neuesten Kunst war Hagelstange Freund, indem er für

das Museum selbst mit großem Mute Erwerbungen machte und Privatsammler zu solchen anregte. Ohne Zweifel verdankt das Kölner Kunstleben dem Verstorbenen sehr viel, und allzu früh wurde seine liebenswürdige Persönlichkeit einem eifrigen und verdienstvollen Schaffen durch den Tod entrissen.

Bildhauer Franz Guntermann siedelte von Dessau nach Bielefeld (Westfalen) über. Er wurde als Nachfolger Perathoners, der an die Charlottenburger Kunstgewerbeschule ging, an die dortige neue Kunstgewerbeschule berufen. Leiter der Anstalt ist Architekt Max Wrba, Bruder des Dresdner Professors Wrba. Während seines Dessauer Aufenthaltes schuf Guntermann das Reupke-Grabdenkmal, eine Kunstvereins-Plakette, eine Wallenstein-Gedenktafel (Bronze) und verschiedene kleinere Arbeiten. In Bielefeld machte er die Charakterköpfe der vier Temperamente, ein Grabmal für Pastor Vorster und mehrere Büsten.

Köln. Um auch der bildenden Kunst in der gegenwärtigen schweren Zeit die jetzt erst recht notwendige Förderung und Hilfe zu bringen, haben sich eine Anzahl bekannter Kölner Kunstfreunde, die Vorsitzenden Kölner Kunstvereine sowie Vertreter der Kölner Künstlerschaft und des Roten Kreuzes mit den Herren Regierungspräsident Dr. Steinmeister und Oberbürgermeister Wallraf an der Spitze zu einem Komitee zur Veranstaltung einer Weihnachtsverlosung Kölner Kunst zum Besten des Roten Kreuzes vereinigt. Über 800 Kunstgegenstände im Werte von mehr als 35000 Mark: Marmor-, Bronze- und Holzplastiken, Keramiken, Ölgemälde und Aquarelle, Handzeichnungen, Originalradierungen und -lithographien, Glasmalereien, Goldschmiedearbeiten, künstlerische Handarbeiten usw. werden von rund hundert Künstlern für die Verlosung angekauft. Den Reinertrag der Veranstaltung erhält das Rote Kreuz. Die von einer Jury ausgewählten und zur Verlosung bestimmten Kunstwerke wurden im Städtischen Kunstgewerbemuseum zu einer Ausstellung vereinigt, die nebenbei einen interessanten, allgemeinen Überblick über kölnisches Kunstschaffen gewährt, mit der Einschränkung, daß wegen der begrenzten Kaufsumme hervorragende Stücke und aus demselben Grunde zahlreiche weitere gute Werke von bereits vertretenen Künstlern leider nicht gezeigt werden können.

Philipp Schumacher (München) vollendete im November für die neue St. Anna-Kirche in Altötting ein Seitenaltarblatt mit der Darstellung des hl. Franziskus von Assisi mit Heiligen und Mitgliedern des III. Ordens vor Christus und Maria.

Ein neues Glasgemälde wurde Ende November von der Hofglasmalerei F. X. Zettler in München für die Liebfrauenkirche in Worms vollendet. Der Entwurf stammt von Th. Baierl, Stifter ist Geh. Kommerzienrat Valckenberg in Worms.

Eine neue Krippe ging wieder aus der Hand des Bildhauers Otto Zehentbauer hervor. Sie ist für die Pfarrkirche in Landsberg a. d. Warthe bestimmt, wo sie vielen eine Quelle edler Freude sein wird.

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. — Wir erinnern unsere Herren Künstler daran, daß die Einsendungen von Abbildungen zur Jahresmappe 1915 bis zum 1. Januar 1915 erbeten sind. — Die Zusammensetzung der Jury 1915 wird in der nächsten Nummer bekannt gegeben. — In der Sitzung der Vorstandschaft vom 16. Dezember fanden die Verlosungsankäufe statt. Die Vorstandschaft erwarb eine namhafte Zahl von Kunstwerken; sie ist gewillt, innerhalb der Grenzen, welche ihrer Wirksamkeit gezogen sind, der Zeitlage in jeder Weise Rechnung zu tragen.

AUFRUF ZUR FÖRDERUNG DER CHRISTLICHEN KUNST

Die Vorstandschaft der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst versendet an die hochwürdigen Herren Pfarrvorstände folgenden Aufruf, den wir hier veröffentlichen, weil er nicht allein den gesamten Klerus, sondern auch die Laien angeht.

»Unermeßlichen Segen stiftete seit nahezu zwei Jahrtausenden der Bund der Kunst mit der Kirche. Diese Gemeinschaft fernerhin zu pflegen, gehört zu den dringendsten Aufgaben des Klerus und der gläubigen Kreise, heute mehr denn je, nachdem die Kunst einen noch vor kurzer Zeit ungeahnten Einfluß auf alle Volksschichten gewonnen hat. Alles verlangt nach Kunst und sie strömt aus zahllosen Quellen den Armen wie den Reichen zu: durch Millionen bestechender Reproduktionen, durch verlockend ausgestattete Zeitschriften, Unterhaltungs- und Witzblätter hat sie sich die Familien erobert.

Aber nur die Profankunst, zu oft Kunst der bedenklichsten Art, neben der die christliche Kunst verschwindet.

Und doch stehen nicht wenige Meister der Bildnerei, Malerei und Architektur bereit, Herz und Hand der christlichen Kunst zu weihen. Ausgestattet mit dem ganzen



SKIZZE ZU EINEM BRUNNENFIGÜRCHEN

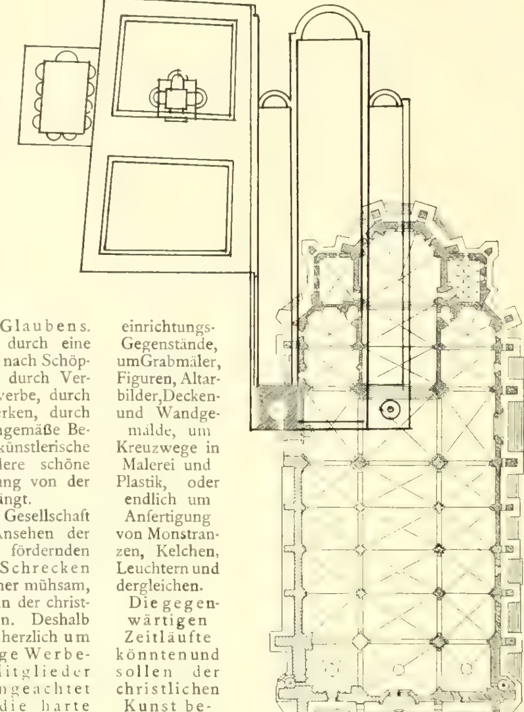
künstlerischen Rüstzeug der Gegenwart und durchdrungen von der Erhabenheit des kirchlichen Glaubensinhaltes, erwarten sie den Ruf des Klerus und der religiös gesinnten Laien.

Die christlichen Künstler wissen sich widerwärtigen Zuständen gegenüber, zu deren Überwindung sich vor schon bald 22 Jahren Künstler und Kunstfreunde in Deutschland und darüber hinaus zu einer Vereinigung, der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, zusammenschlossen.

Diese Gesellschaft hat zum Zweck die Pflege der christlichen Kunst auf allen ihren Gebieten, insbesondere die Pflege der selbständig schaffenden bildenden Kunst, auf der Grundlage des katholischen Glaubens. Ihre Aufgabe sucht sie hauptsächlich durch eine jährliche Vereinsgabe mit Reproduktionen nach Schöpfungen der Mitglieder zu lösen, ferner durch Vermittlung von Aufträgen, durch Wettbewerbe, durch Ankauf und Verlosung von Originalwerken, durch ständige Ausstellung solcher, durch fachgemäße Beantwortung von Anfragen, die sich auf künstlerische Angelegenheiten beziehen. Manch andere schöne Ziele werden angestrebt, deren Erreichung von der Weiterentwicklung der Gesellschaft abhängt.

Nicht vergeblich arbeitete die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst zum Wohle und Ansehen der christlichen Kunst und zur Ehre der sie fördernden kirchlichen und Laienkreise. Da brachen die Schrecken des Krieges herein, welche auf das bisher mühsam, aber auch verheißungsvoll gepflegte Gärtlein der christlichen Kunst wie versengender Frost fielen. Deshalb müssen wir die Mitglieder der Gesellschaft herzlich um ihr treues Aushalten und um eifrige Werbetätigkeit zur Gewinnung neuer Mitglieder bitten. Wir wagen aber auch ungeachtet der mancherlei Opfer, welche die harte Gegenwart von jedem fordert, alle jene zum Eintritt in die Gesellschaft einzuladen, welchen ihre segensreiche Wirksamkeit seither entgangen ist: die Angehörigen des Priesterstandes, weil die christlichen Künstler ihre Helfer sind, die Laien, weil die christliche Kultur sich ohne die christliche Kunst nicht denken läßt. Den geringen Vereinsbeitrag von jährlich 10 Mark kann jeder leisten, der in einigermaßen sicheren Verhältnissen lebt, und er wird ihn freudig leisten, wenn er bedenkt, daß er nicht nur an einer bedeutsamen Angelegenheit mitwirkt, sondern auch durch die Vereinsgabe, die Verlosung und andere Vorteile reichlich entschädigt wird.

Die christliche Kunst wird sich um so rascher aufwärts entwickeln, je ausgiebiger ihre Vertreter Gelegenheit erhalten, ihre Tüchtigkeit an würdigen Aufträgen auszuwirken. Deshalb bitten wir den gesamten Klerus, sich bei Vergebung von Aufträgen der Künstler und Kunstgewerbetreibenden zu erinnern, die durch selbständige Leistungen sich des Künstlernamens wert erweisen und ihre Bereitwilligkeit, im kirchlichen Geist zu schaffen, durch ihre Zugehörigkeit zur Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zum Ausdruck bringen. In der Gesellschaft wirken Meister aller Kunstzweige und man darf sich vertrauensvoll um Rat und Vermittlung an die Gesellschaft wenden, ob es sich um Projektierung von Kirchen, Kapellen, Leichenhäusern, Friedhöfen handelt oder um Altäre und sonstige Kircheneinrichtungs-Gegenstände, um Grabmäler, Figuren, Altarbilder, Decken- und Wandgemälde, um Kreuzwege in Malerei und Plastik, oder endlich um Anfertigung von Monstranzen, Kelchen, Leuchtern und dergleichen.



GRUNDRISS DES DOMES ZU REGENSBURG
Text S. 112

Die gegenwärtigen Zeitläufte könnten und sollen der christlichen Kunst besondere Aufgaben zuweisen: religiöse Erinnerungszeichen jeder Art für die im Felde gefallenen, in fremder Erde begrabenen Krieger, kirchliche Weihedenkmäler von glücklich aus den Schrecken des Krieges Heimkehrenden, öffentliche Sieges- und Friedensmale, Medaillons und Plaketten auf die gewaltigen Ereignisse, die wir mitleben. Im Interesse der Religion wird es Sorge des Klerus sein, daß diese künstlerischen Kundgebungen den rechten Geist atmen, und sie werden es, wenn die Ausführung in die Hände religiös gesinnter und künstlerisch durchgebildeter Kräfte gelegt wird. Der hochwürdige Klerus wird es als eine Wohltat empfinden, wenn er eine berufene Stelle weiß, die ihn auch in solchen Fragen zuverlässig beraten kann; indem er diesen Weg einschlägt, dient er aber auch der christlichen Kunst und erwirbt sich das Vertrauen der christlichen Künstlerschaft.

Gemeinsame Adresse sowohl für Anmeldungen zum Eintritt in die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst als auch für Anfragen bezüglich Aufträge und Aufschlüsse in Kunstangelegenheiten ist: Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, München, Karlstraße 6.

[illegible] S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.





ALTARNISCHE DER JOSEPHSKAPELLE AUF DER DEUTSCHEN WERKBUNDAUSSTELLUNG IN KÖLN 1914

Abb. des Altarkreuzes S. 138 und der Altarleuchter S. 139. — Text S. 131

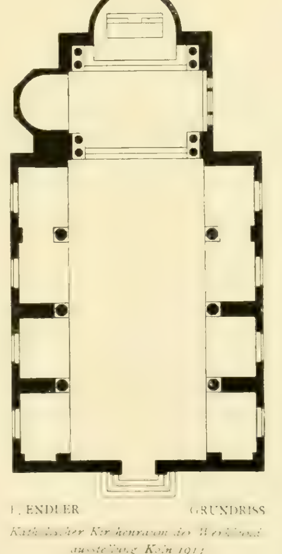
DIE DEUTSCHE WERKBUNDAUSSTELLUNG KÖLN 1914

Von DR. ANDR. HUPPERTZ-Köln

(Schluß von Heft 2)

Der katholische Kirchenraum.

Wie schon angedeutet, hat der von Architekt B. d. A. Ed. Endler (Köln) entworfene katholische Kirchenraum mit seiner von Konservator Dr. F. Witte (Köln) geleiteten Ausstellung sich vornehmere Ziele gesteckt. Der Raum (Abb. S. 129—132) enthält Apsis, Chor und Schiff. An letzteres schließen sich, zur Aufnahme von Schränken und Vitrinen, seitenschiffartig Nischen an, die durch breite Bögen gedeckt sind; über Chor und Schiff sind Tonnengewölbe gespannt, die von sechseckigen Säulen getragen werden. Die Anlage ist insofern praktisch zu nennen, als auch sie für die Ausstellung kirchlicher Kunst den passenden und stimmungbildenden Rahmen abgibt. Der ganze Raum wurde durch Gebr. Linnemann (Frankfurt a. M.) wohl etwas bunt ausgemalt. Die Apsis ist tiefblau, mit goldenen Kreuzen übersät, die Wände zeigen einen Akkord von Grau, Grün und Violett und eine Ornamentik. deren Motive im Verhältnis zu den ausgestellten Gegenständen vielleicht zu groß erscheinen. Die in das Schiffgewölbe ragenden weiblichen Figuren hätte man vermeiden können.



E. ENDLER GRUNDRISS

Katholischer Kirchenraum der Werkbundausstellung Köln 1914

Das Hauptausstellungsstück ist der von Dr. Witte entworfene Metallaltar für die St. Elisabethkirche in Düsseldorf (Abb. S. 133). Das Thema ist die Verherrlichung des Kreuzes und seine Erhöhung auf dem Altare. Diese Absicht ist zur Darstellung gebracht durch die Einfügung eines gewaltigen Kreuzes in ein großes quadratisches Feld, dann durch symbolische Darstellungen in vier quadratischen Scheiben, in welche die Kreuzbalken endigen. Sie enthalten von Prof. Carl Burger (Aachen) modellierte, von großen Steinen umrahmte Reliefs, welche die Austreibung aus dem Paradiese (mysterium iniquitatis), die eherne Schlange (mysterium salutis), oben das Kreuz, von Engeln angebetet (mysterium maiestatis), unten, auf der Tabernakeltür, ein Hirschpaar am Wasserquell unter dem Lebensbaum (mysterium caritatis) zeigen. Diese Tafeln sitzen eher lose auf dem großen Gesamtrahmen, als daß sie in denselben hineinkomponiert sind. Die Wiedergaben der Plastiken auf S. 134—137 ermöglichen den Lesern eine zuverlässige Vorstellung von den Originalen.[1]) Die Zwickel der

[1]) Auf unser Ersuchen hat der Herr Verfasser sich mit Rücksicht auf die Raumverhältnisse und das weite Stoffgebiet der Zeitschrift so knapp als möglich gefaßt. An dieser Stelle mag aber wohl eine kurze Einschaltung gestattet sein. Kein Betrachter des auf S. 133 abgebildeten Altars und der dazu gehörigen Reliefs S. 134—137 wird den hervorragenden Anteil verkennen, welchen die letzteren im Rahmen des Ganzen besitzen. Der Künstler, Karl Burger, wußte, soweit es an ihm lag, seine Arbeit dem Gegebenen tadellos einzuordnen. Die Figuren besitzen eine günstige Größe, die Komposition ist streng plastisch aufgebaut und die sie bestimmenden Linien schließen sich ungezwungen dem Altargerüste an, in welchem das wuchtige Quadrat der Grundform und der innerhalb des Umrisses gezogene bandartige Kreis den Ton angeben, während die vier Enden der Kreuzbalken das große Quadrat wiederholen und der Hauptbalken mit der Aussetzungsnische die Senkrechte scharf heraushebt. Man wird zugeben, daß die strenge Komposition, die schon an sich durch den herben Ernst des gedanklichen Inhalts nahegelegt war und ihm entspricht, namentlich durch die erwähnten Umstände bedingt war und ernstes Studium verdient. Ganz richtig werden die zwei Reliefs des Querarms von der Senkrechten beherrscht, die jedoch beiderseits leicht gemildert ist, hauptsächlich durch die dem großen ornamentierten Kreis folgenden Rückenlinien von Adam und Aaron, wodurch einmal innerhalb der Reliefkompositionen mehr Reichtum und Milde erzielt ist, dann aber auch der Kreis sich für das Gefühl fortsetzt und die Reliefs sich in seinen Lauf einbeziehen. Auf letzteren Umstand hat

Kreuzbalken enthalten die Symbole der Evangelisten; um sie herum läuft, von den großen Reliefs überschnitten, zwischen zwei Emailstreifen, den Wolken, der Sternenhimmel, ein vergoldeter Streifen mit getriebenen Sternen. In die vier äußersten Zwickel endlich sind Medaillons mit den Leidenswerkzeugen des Gekreuzigten eingefügt. Ihr Fehlen (man decke sie zum Vergleiche zu) würde die Wirkung des großen Kreuzes verstärken, die nun geschwächt ist, und dem Ganzen zum Vorteil gereichen, während jetzt der Rahmen oder Hintergrund zuviel Eigenwirkung besitzt und die Gesamtwirkung aufgelöst und unruhig ist. Auf dieser kostbaren, von Joh. Vorfeld (Kevelaer) ausgeführten Retable sehen wir

der Bildhauer in den beiden Reliefs am obern und untern Ende des Längsarmes noch weitergehende Rücksicht genommen. Oben wiederholen sich an den zwei Kreuzbalken die den Altar beherrschenden Richtungen: die Vertikale und die Horizontale, die erstere auch noch in den zwei stehenden Engeln, während die Umrißlinien der zwei knienden Engel einen nach oben gekehrten Halbkreis bilden, der hier sowohl in die äußere Kreisbewegung, als auch in die harten Geraden mildernd eingreift. Das mehr ornamentale Relief am Fuße des Kreuzes wird von einer nach unten gehenden Halbkreislinie beherrscht, der die sich im Umriß des Quells wiederholende Umrißlinie der trinkenden Hirsche vorzüglich die Wage hält, zugleich nach unten vermittelnd. Die ausgezeichnete, scheinbar so einfache und selbstverständliche Behandlung des untern Reliefs nimmt dieser Partie das Monotone, das ihr sonst anhaften müßte. Die Reliefs des Querarmes aber mußten so streng gehalten werden, wie es geschah, sonst wären die Kreuzenden peinlich aus dem Gesamtgefüge herausgefallen. Die Handlung durfte nicht so fast erzählen, als in statuarischen Gestalten zum inneren Schauen von Sünde und Erlösung anregen. Ergreifend sind in Adam und Eva die tief beschämende Schuld und die schwer lastende Reue sichtbar geworden, mit packendem Ernst veranschaulicht die Gruppe um die eherne Schlange die düstere Sehnsucht des alten Bundes nach der Erfüllung des Vorbildes in der Herabkunft Christi. D. Red.



EDUARD ENDLER (KÖLN) BEICHTSTUHL

Im kath. Kirchenraum der Werkbundausstellung in Köln 1914



EDUARD ENDLER (KÖLN) KATH. KIRCHENRAUM

Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914. — Text S. 129. — Vgl. Grundriß S. 129

also eine ganze Reihe von Goldschmiedetechniken: Treibarbeit, Email, Steine, eine Summe von fleißig und sorgsam gearbeiteten Stücken, ein Wagnis fast in technischer Hinsicht, vielleicht aber auch nach der ideellen und künstlerischen Seite hin, wo das eine und andere zu erinnern bleibt, z. B., wenn man noch den Kruzifixus über dem Tabernakel hinzudenkt, Kreuze ineinander und übereinander. Immerhin aber haben wir hier eine mutige und anerkennenswerte Leistung.

Intimer wirkt eine dem Chore seitlich angefügte kleine Apsis, eine St. Josephskapelle, welche für die von Heinr. Renard erbaute Kirche Mariä-Heimgang in Jerusalem von Mitgliedern des Vereins schlesischer Malteser unter dem Vorsitze des Grafen Praschma gestiftet wurde (Abb. S. 138—141 u. I. Beil.). Sie enthält einen Metallaltar nach Entwurf von Renard und Mosaiken nach Kartons von Joh. Osten. Die Mensa aus gelbem Marmor trägt eine in flachem Bogen zurücktretende Retable aus vergoldeter Bronze. In der Mitte steht in überhöhter Nische zwischen Säulen aus künstlichem Lapislazuli St. Joseph als Patronus ecclesiae mit Lilienstab und Richtmaß. Runde Bergkristalle zieren den Rahmen der Nische. Links und rechts schließen sich Reliefs mit der Flucht nach Ägypten und dem Tode des hl. Joseph an, die etwas der Geschlossenheit und Füllung entbehren; kräftige Eckpfosten zeigen stehend in Hochrelief die Patrone Schlesiens, St. Adalbert und St. Hedwig. Die Modelle zur Retable und zum Altargerät, Kruzifix und sechs Leuchter, fertigte Karl Barutzky. Die Treibarbeiten der Retable wurden ausgeführt in der kunstgewerblichen Werkstätte von Aug. Kotthoff, Kruzifix und Leuchter in der Westdeutschen Bronzewarenfabrik, Köln.

Das Mosaik von Osten, ausgeführt von der Firma Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff (Berlin und Köln), zeigt auf prachtvollem Goldgrund, der den besten altchristlichen Leistungen nicht nachstehen dürfte, die Gottesmutter mit dem Kinde zwischen zwei Cherubim. Sie steht über der Mondsichel und einer stilisierten Rose, von der aus nach den Seiten und dann nach oben Ranken mit stilisierten Lilienblüten sich win-



EDUARD ENDLER (KÖLN) KIRCHENPORTAL

Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914. — Text S. 129

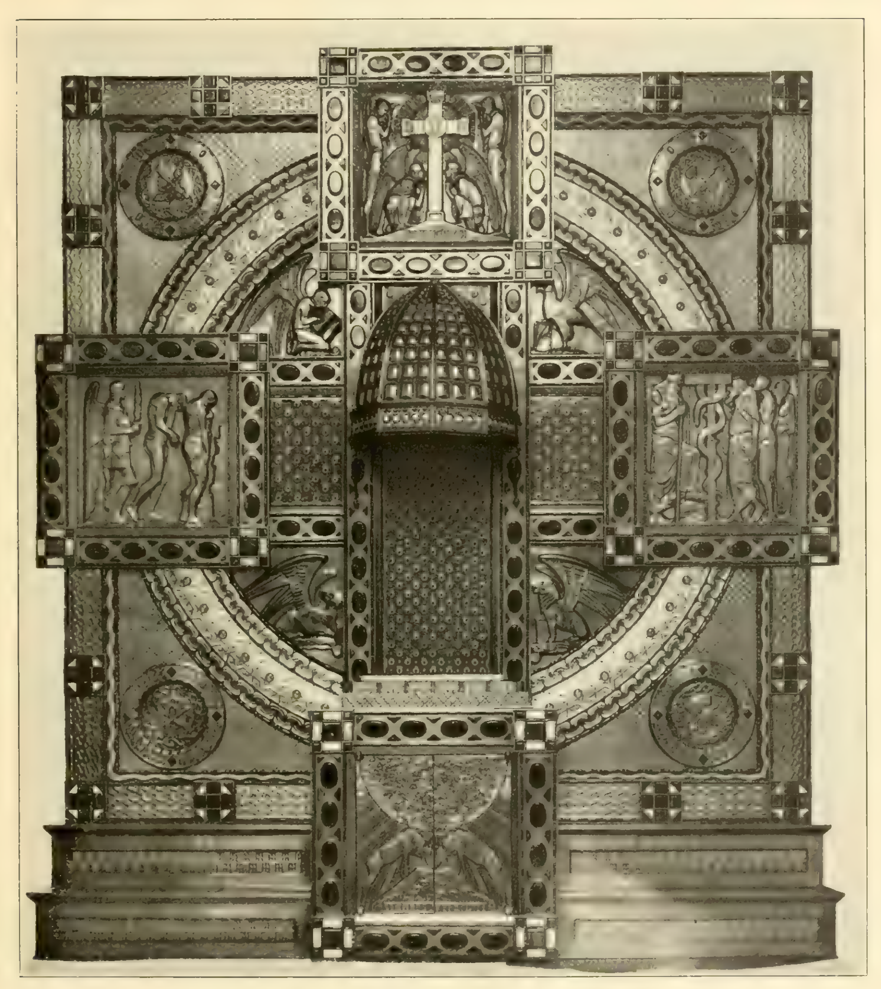
die provisorische weiße Decke bei der Aufnahme nicht von der Mensa entfernt.

Über das Bild »Jesus als Kinderfreund« von Peter Hecker (Köln) auf dem Nebenaltar, dessen holzbekleideten Unterbau mit Intarsien Architekt B. d. A. Aloys Böll (Köln) entwarf, sowie über die Madonnenbildchen von Kunstmaler Referendar a. D. Heinr. Windelschmidt (Köln) sind die Meinungen geteilt.

Die Fenster, welche ebenfalls von Gebr. Linnemann gefertigt wurden, behandeln wie der Hauptaltar das Thema des Kreuzes. Das farbenglühende Fenster im Chor zeigt in einer Beweinung den Anteil Mariens am Leiden Jesu (Abb. S. 143). Doch ist uns die Auffassung des sich leidenschaftlich gebenden Johannes zu fremd, und durch den Charakter des Apostels kaum begründbar; der Künstler ließ sich hier zu sehr von formalen Absichten leiten, die ja, bloß künstlerisch genommen, gut wirken. Die Schiffenster zeigen alttestamentliche Vorbilder und Weissagungen (Abb. S. 144 u. 145). König David hält ein Spruchband mit seinen prophetischen Worten: Sie haben meine Hände und meine Füße durchbohrt; der Charakter dieser Lünette verschmilzt sich kompositionell nicht genügend mit dem unteren Teile des Fensters, weil dieser oben beschnitten wurde. Hier darf vielleicht die allgemeine Bemerkung angebracht werden, daß manche Glasmalereien der Ausstellung sich mehr durch ihre hervorragende Technik als religiöse Durchdringung des Gegenständlichen auszeichnen, ein Umstand, auf den wir augenblicklich nicht aufmerksam genug achten können, damit nicht die Technik bei ihrem starken Wiederaufleben, anstatt der religiösen Idee zu dienen, die Hauptrolle spiele.

Nach einem Entwurfe und unter Leitung von Osten ist ein Baldachin von Rosa Zengel ausgeführt. Auf den vier Seiten hängen Schabracken, die auf elfenbeinfarbiger Seide symbolische Darstellungen, in Gold und Purpur gestickt, enthalten, nämlich ein Ährenbündel, das Lamm mit der Fahne, eine Weintraube und den Pelikan, darunter als Inschriften die Anfangsverse des Pange lingua. An den Ecken hängen von den Messingknäufen der Tragstangen aus Purpurkordel geknüpfte

den. Die beiden ersten Halbkreiswindungen umschließen unten links einen knienden Engel mit dem Malteserwappen, rechts einen verehrenden Malteserritter, die folgenden enthalten je fünf Medaillons mit Brustbildern von Vorfahren Christi. Diese Girlanden werden durch den Spruch: Egredietur virga de radice Jesse, Is. XI, 1 als Stammbaum Christi gekennzeichnet. Die Farbengebung ist sehr sparsam und ruhig und mit Rücksicht auf das Gold des Altars gestimmt. In den ornamentalen Teilen ist Silber, in den figürlichen sind hellblauviolette Töne vorherrschend; nur die Madonna trägt unter etwas dunklerem Mantel ein kräftiggrünes Kleid, das Kind ein weißes Röckchen, wodurch die Hauptsache betont wird. Der Ausdruck der Köpfe ist byzantinisch streng. Den Abschluß bildet vorn im Bogen ein überaus farbiges, aber doch zusammengestimmtes Band mit 42 Stifterwappen. An dieser hervorragenden Leistung hat auch die durch ihre vorzügliche Beherrschung der Technik bekannte ausführende Firma ihren verdienstvollen Anteil. Bedauerlicherweise verhinderte der plötzliche Ausbruch des Krieges die Aufnahmen für eine farbige Wiedergabe der Kapelle, von deren Reiz beim flackernden Scheine der Kerzen unsere Abbildung nur eine geringe Andeutung geben kann. Leider wurde



ALTARAUFSATZ FÜR DIE ST. ELISABETHKIRCHE IN DÜSSELDORF

Entwurf von Dr. Fritz Witte in Köln, Ausführung von Johann Vorfeld in Kevelaer. Modelle [illegible] von Karl [illegible] in Aachen (Text S. 12[illegible])

Wimpel herab. Auch diese außergewöhnliche Arbeit beweist das dekorative Geschick Ostens. Im übrigen ist auch diese Abteilung mit Paramenten gut beschickt, mit Kaseln und Stolen von Leo Peters (Kevelaer) (Abb. S. 62 u. 63)[1]) und J. M. Braß (Krefeld). Letztere Firma stellte ferner Paramentenstoffe und mehrere Fahnen nach Entwürfen von Dr. Witte und W. Pütz aus, darunter eine schwarze Totenfahne für eine Frauenkongregation, ein liturgisches novum?

Außer den beiden Metallaltären sehen wir eine Anzahl vorzüglicher Goldschmiedearbeiten von Joh. Vorfeld (Kevelaer) (Abb. S. 28 bis 30), andere von Heinr. Vorfeld (Köln).

[1]) Hiernach korrigiert sich die Unterschrift unter die Abb. S. 62 und 63 in Heft II.



KARL BURGER (AACHEN) MYSTERIUM CARITATIS

Relief vom Altaraufsatz für die St. Elisabethkirche in Düsseldorf. Vgl. Abb. S. 133. — Text S. 129, Anm.

Die technisch vorzüglichen, aber mehrfach zu großen und merkwürdig geformten »Meßpollen« von J. L. M. Lauweriks (Hagen) sind wohl irrtümlich hierhergelangt.

C. Burger stellte außer den schon erwähnten Reliefs seinen im IX. Jahrgang, Seite 85—95 dieser Zeitschrift abgebildeten Memorienleuchter, ferner ein Triumphkreuz, zwei Kreuzwegstationen und einen Tenebraeleuchter aus. Beachtenswert sind auch fabrikmäßig hergestellte Leuchter und Chorlampen von Gebr. Schmidt (Iserlohn) (Abb. S. 148 bis 149), sowie Grabkreuze und Laternen von Wilh. Eichheim (München, Abb. im »Pionier«).

Den Gesamteindruck, den die beiden Abteilungen für kirchliche Kunst machen, können wir nicht anders als erfreulich bezeichnen, wenn wir ehrlich einen Vergleich ziehen zwischen dem hier Gebotenen und dem, was uns eine nicht ferne Vergangenheit hinterlassen hat oder die Gegenwart als Ableger in ihren »Kunstanstalten« leider noch feilbietet. Wir haben uns von einem neuen Aufschwung künstlerischen und technischen Könnens überzeugen dürfen, wie auch von viel gutem Willen der Künstler, ihre Werke aus christlichem Geiste heraus zu schaffen. Allerdings glauben wir eine Mahnung zum Schlusse nochmals aussprechen zu sollen: Unsere Künstler mögen die Bestrebungen angesehener, jedoch nicht auf dem Boden des Glaubens stehender Künstler im Auge behalten und auf ihren Wert prüfen, sie mögen mit ihnen neue Wege versuchen, sie mögen den



KARL BURGER (AACHEN) MYSTERIUM MAJESTATIS

Relief vom Altaraufsatz fur die St. Elisabethkirche in Dusseldorf. Vgl. Abb. S. 133. — Text S. 129, Anm.

Anschluß an den Wechsel der künstlerischen Ausdrucksweisen rechtzeitig finden, soweit er innerlich begründet ist; sie dürfen aber nicht vergessen, daß ihre Werke, ob sie im übrigen noch so vollkommen sind, hohl, ohne Wirkung und — unverkäuflich bleiben, wenn sie nicht aus religiösem Empfinden geboren sind. Darüber kann nichts hinwegtäuschen noch hinweghelfen, erst recht nicht die vielgeschwatzte Redensart, es herrsche in katholischen bezw. geistlichen Kreisen zu wenig Verständnis. Die Werkbundausstellung hat uns durch zahlreiche Machwerke schlagend bewiesen, wohin wir mit allem Raffinement in der Kunst kommen ohne ernsten Geist, und erst recht sind Werke der christlichen Kunst nichts ohne den Geist, der sie lebendig macht.

EIN AUGSBURGER ERZGIESSER UND SEINE WERKE

Neue archivalische und kunsthistorische Beiträge zur Bronzeplastik der Renaissance.

Von Dr. ANTON NAEGELE-Riedlingen a. D.

Wenn ein alter Meistersänger, Hans Rosenplüet von Nürnberg, zu Beginn des 15. Jahrhunderts in einem Loblied auf seine Vaterstadt Nürnbergs Erzgießer und Erzbildkunst rühmt:

»Dergleichen in aller Welt nit lebt,
Und keinerley Stuck ist in zu schwer«,

dann verdient die Rivalin der fränkischen Kunst- und Handelsstadt, die schwäbische



KARL BURGER (AACHEN) MYSTERIUM INIQUITATIS (VERTREIBUNG AUS DEM PARADIESE)

Relief vom Altaraufsatz für die St. Elisabethkirche in Düsseldorf. Vgl. Abb. S. 133. — Text S. 129, Anm.

Reichsstadt Augsburg nicht minder ein golden Blatt in solchem Ruhmeskranz. Glänzt ja in der Reihe der deutschen Städte, deren Reichtum und Kunstsinn trotz des Verfalls der alten Reichesherrlichkeit eine neue Blüte bürgerlicher Kunstübung geschaffen, Augsburgs Stern am hellsten, wenn auch in der Geschichte, besonders der neueren archivalischen Kunstgeschichtsforschung vom Ruhm der Nürnberger Künstler, wenigstens in der Plastik, überstrahlt. Die Vermählung italienischen und deutschen Geistes, mittelalterlicher und neu-antiker Kunstübung hat sich in Peter Vischers Werkstatt zuerst an der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert vollzogen und ihrem genialen Vermittler wie der Stätte ihrer ersten Vollziehung Weltruf eingebracht. Dafür kann sich die Stadt der Fugger rühmen, nicht nur der humanistischen Bildung und der Renaissance auf allen Gebieten künstlerischer Betätigung eine Heimstätte in ihren Mauern in jener allgemeinen Blütezeit bereitet zu haben; Augsburgs einzigartiger Ruhm ist der Besitz eines jener Denkmale, mit denen nach Berthold Riehls Urteil die selbständige Entwicklung deutscher Baukunst überhaupt einsetzt, der Dom in Augsburg, der den Kern der heutigen Kathedrale bildet, dessen Bau mit Unterstützung von Otto des Großen Witwe Adelheid in den Jahren 994 bis 1010 ausgeführt wurde. Zu dessen gefeiertsten Kleinodien, gleich ehrwürdig durch ihr Alter, ihre Technik, ihren plastischen Schmuck mit ihren geheimnisvollen Bilderrätseln, gehören die be-

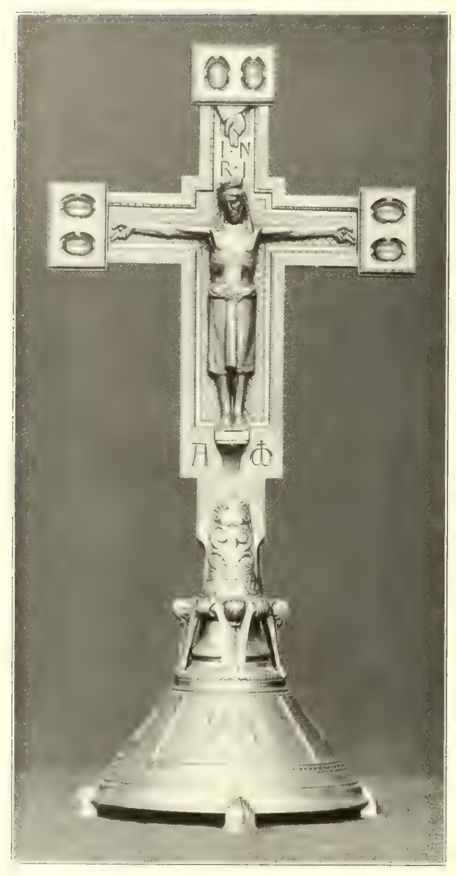


KARL BURGER (AACHEN) MYSTERIUM SALUTIS (DIE EHERNE SCHLANGE)
Relief vom Altaraufsatz für die St. Elisabethkirche zu Düsseldorf. — Vgl. Abb. S. 133. — Text S. 129, Anm.

rühmten Bronzetüren. Dieses »hochwichtige Denkmal deutscher Erzplastik«[1]) gehört als Erzeugnis des Erzgusses aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts zu den ältesten und bedeutendsten Schöpfungen der Bronzebildnerei in Augsburg wie in Deutschland überhaupt; es steht mit der Bernwardssäule in Hildesheim am Eingang der deutschen Plastik und gibt erstmals den handwerklichen Produkten einer der schon von Karl dem Großen errichteten Gießhütten die Weihe der Kunst.

Die romanischen Kruzifixe und Leuchter im Diözesanmuseum, der gotische Kronleuchter im Mittelschiff des Doms vom Anfang des 15. Jahrhunderts, der Bronzealtar vom Jahr 1447, der seit 1500 im Westchor des Doms steht, bekunden den Aufschwung des Erzgusses in der Stadt des hl. Ulrich. Leider sind außer manchen Vertretern des Glockengusses nur wenige Namen von Meistern bekannt, die als Glocken-, Büchsen-, Stück- und Bildgießer zu den Vorläufern unseres großen, Ulm und Augsburg angehörenden Erzgießers gehören. Während in der benachbarten schwäbischen Reichsstadt Ulm seit Beginn des 15. Jahrhunderts eine ununterbrochene Reihe von Meistern der ehrsamen Gießerzunft sich nach Dokumenten und Monumenten feststellen läßt mit Namen wie Frädenberger, Kastner, Allgöwer, Fürst, Miller, Neidhart, deren Familie nach

[1]) Vergl. Riehl, Augsburg. Leipzig 1903, S. 5; dazu besonders J. Merz, Die Bildwerke an den Erztüren des Augsburger Doms. Stuttgart 1885.



ALTARKREUZ, ENTWORFEN VON H. RENARD, AUSGEFÜHRT VON DER WESTDEUTSCHEN BRONZEFABRIK KÖLN — *Zum Altar S. 139*

meinen jüngsten archivalischen Forschungen[1]) gar in fünf Generationen geblüht hat, fehlen solche Vorarbeiten für die Geschichte des augsburgischen Erzgusses. Und auch bei aller Kenntnis der überlieferten Werke müssen wir schmerzlich den Mangel von Künstlernamen bezw. Namensbezeichnungen auf Bronzedenkmälern vermissen. Es sind eben gar zu selten Kunstwerke von der Art des Grabmals des 1302 gestorbenen Augsburger Bischofs Wolfhart von Roth erhalten; am Fußende der Bronzeplatte, die beim Bau des Ostchors des Doms in die Konradikapelle übertragen ward, berichtet nämlich eine Inschrift, Meister Otto habe das Grabmal in Wachs modelliert, während es Meister Konrad in Erz goß. Beide Künstler durften wohl mit Recht sich also verewigen; Modellierung und Guß sind gleich vortrefflich. Hätten nur noch mehr ihrer Genossen vor und nach diesen Meistern Otto und Konrad, deren Werke jenen ebenbürtig sind, solch stolzes Künstlerbewußtsein verraten!

Später erfahren wir von einem Augsburger Erzgießer Hieronymus Reisinger um die Mitte des 16. Jahrhunderts; er fertigte für das Schloß der Fürstbischöfe von Brixen, Feldthurns in Südtirol, das in den Jahren 1578—1580 seine Ausstattung erhielt, eine prächtige Brunnengruppe aus Bronze, die leider nicht mehr erhalten ist. Um dieselbe Zeit stand der Augsburger Gießhütte Peter Wagner vor, in dessen Werkstätte der Augustusbrunnen nach dem Modell von Hubert Gerhard 1592 gegossen ward; dieser unmittelbare Vorgänger unseres Wolfgang Neidhart starb im Jahre 1595. Lang zuvor hatte der Rat in Nürnberg ein städtisches Gießhaus erstellt. Die Stätte, an welcher der aus Ulm berufene Erzgießer seine Wirksamkeit in Augsburg beginnen sollte, war das städtische Gießhaus am Katzenstadel, 1501—1503 nach den Chronisten Gasser und Sendler erbaut[2]); daneben erstand das Zeughaus. Gerade 100 Jahre sollte es bestehen, bis am 27. Juli 1601 ein Brand mitten in den größten Gießerarbeiten den alten Bau zerstörte. Wegen des Gusses des großen, seit fünf Jahren in Auftrag gegebenen Herkulesbrunnens mußte das Gießhaus alsbald wiederhergestellt werden. Dies brachte den 1573 geborenen Elias Holl erstmals in nähere Beziehungen zum Rat der Stadt Augsburg. Wegen zu hohen Alters des Stadtbaumeisters Jakob Eschey erhielt der junge Baumeister von Matthäus Welser den Auftrag; rasch vollendete er den Bau, nach dem Vorbild des auf einer Reise nach Italien 1600 eingesehenen Gießhauses in Venedig. Daraufhin ward er am 8. Juli zum Stadtbaumeister ernannt. Dies sind auch die ersten Beziehungen zwischen dem Erzgießer Wolfgang Neidhart und dem genialen Architekten,

[1]) Deren Ergebnisse werden die Württembergischen Jahrbücher 1914 veröffentlichen

[2]) Ach. P. Gassari, Annales bei J. B. Mencken, Scriptores Rerum Germanicarum 1728, I p. 1719; Sender, Handschr.-Chronik p. 306 a. Vgl Buff, Augsburg in der Renaiss., S. 17.



ALTARAUFSATZ VON RENARD (ENTWURF), BARUTZKY (PLASTIK) UND KOTTHOFF (AUSFÜHRUNG)
Vergoldete Bronze — D. Werkbundausstellung Köln 1914 — Vgl. Abb. S. 141 und I. Sonderheft — Text S. 131

der jenem die Gießhütte erstellte. War der städtische Zeugwart und Glocken-, Stück- und Büchsengießer der einzige Meister seines ehrsamen Handwerks? In dem 1615 vom Rat aufgestellten Verzeichnis der waffenfähigen Mannschaft[1]) sind fünf Glocken- und Kunstgießer angeführt; die Zahlen beziehen sich aber nur auf die Meister — Gesellen hatten die 23 Büchsenmacher 41.

Indes ein Dreigestirn, wie es an dem Kunsthimmel Nürnbergs strahlt und in den vollendetsten Schöpfungen der Erzplastik bis heute fortleuchtet in den fernsten Zeiten und in den fernsten Landen, sucht man in der Kunstgeschichte Augsburgs vergebens: Peter Vischer, Pankraz Labenwolf und Benedickt Wurzelbaur haben der städtischen Gießhütte, aus der ohne Erlaubnis des Rats kein Geselle oder Meister fortziehen oder zu einer anderen, sonst verwandten oder zusammengelegten Zunft der Rot-, Gelb-, Büchsen oder Kanonengießer übertreten durfte, Weltruf verliehen. Und was der Meister Andenken bei Zeitgenossen und Nachwelt noch mehr festigen mußte, ist der Umstand, daß jeder von diesen drei größten Meistern achtungswerte, wenn auch nicht ebenbürtige Genossen und Nachfolger im Handwerk an Söhnen, Neffen oder Enkeln hatte, eine Dynastie von Erzgießern in der ehrsamen Zunft begründete[2]).

Nach Zahl und Umfang der Werke, dem Höhepunkt technischer Vollendung, der Ausdehnung auf alle Gebiete der Bronzeplastik, kirchlich-religiöser, profaner, bürgerlicher und fürstlicher, privater und städtischer Kunstübung, für friedliche wie kriegerische Dienste kann sich wenigstens mit dem letzten Paar ohne Zweifel messen der Augsburger Erzgießer Wolfgang Neidhart. So wenig auch in der bisherigen Literatur lokalgeschichtlichen oder kunsthistorischen Inhalts unseres Augsburger Erzgießers Erwähnung geschieht, so viel sind es der Irrtümer und Widersprüche. Solche Widersprüche bei der flüchtigsten



LEUCHTER ZU OBIGEM ALTARAUFSATZ UND DEM ALTARKREUZ S. 138. ENTWURF VON H. RENARD

[1]) Bei Buff S. 91. Rotschmiede (Meister waren es 1615 nur 4, Zinn- und Kannen Gießer 9, Waffenschmiede 2.

[2]) Vgl. Bergau, Peter Vischer und seine Söhne (Dohmes Kunst und Künstler II); Fortsetzung dazu über Labenwolf und Wurzelbaur in Lützows Zeitschrift für bildende Kunst 15 (1880), S. 1 ff.; Nagele in Freiburger Diözesanarchiv 40 (1914).

Darstellung von Neidharts Leben und Werke wenigstens geahnt zu haben, ist das Verdienst B. Buchers. In seiner Geschichte der technischen Künste[1]) beklagt er, anläßlich der Erwähnung des Meßkircher Bronzegrabmals, das er freilich fälschlich dem jüngeren, 1596 nach Augsburg berufenen Wolfgang Neidhart zuschreibt, es liegen über das Leben und Schaffen des in Augsburg tätigen Erzgießers ziemlich widersprechende Angaben vor. Das Verdienst wird leider wieder geschmälert, da der moderne Forscher gleich selbst das Unglück hat, zwei ganz unrichtige Angaben im Widerspruch teils mit der monumentalen Inschrift des Zimmernepitaphs in Meßkirch, teils mit urkundlichen Zeugnissen über die Augsburger Brunnen anzufügen. Doch hat schon der alte Augsburger Historiker Paul von Stetten sich wenig Rats gewußt oder es unterlassen, in den naheliegenden Quellen sich Rats zu holen, und seine bloßen Vermutungen oder leeren Oberflächlichkeiten in biographischen oder kunstgeschichtlichen Fragen haben alle neueren Gelehrten mit wenigen Ausnahmen nachgeschrieben, den bequemeren Weg wählend statt eigener Kontrolle hypothetischer Angaben oder selbständiger Ausfüllung der gelassenen Lücken. Nach einem Eintrag im Augsburger Musterbuch vom Jahre 1615 war Wolfgang Neidhart damals 42 Jahre alt und starb 1632 im Alter von 59 Jahren. Als sein Geburtsjahr wäre demnach 1573 anzunehmen. Indes das einwandfreiere Kirchenbuch der evangelischen Münsterpfarrei in Ulm, dessen Einträge glücklicherweise kurze Zeit vorher beginnen, bezeugt zum Jahre 1595, daß am 18. Januar 1575 getauft worden ist: Wolfgangus, ehelicher Sohn des Wolff Neidhardt und der Anna Lauwenwölffin (Labenwolf); die damalige Sitte und das gestrenge Kirchenregiment, das selbst ein Wolfgang Rychard, das einstige Haupt der neuen kirchlichen Bewegung, bei einem Familienereignis zu fühlen hatte, lassen wohl nur eine kurze Spanne Zeit zwischen Taufe und Geburt zu.

Ulmer und Nürnberger Blut fließt in den Adern des späteren großen Augsburger Erzgießers, und wie der Vater, scheint auch die Mutter Wolfgangs einem alten Glockengießergeschlecht zu entstammen. Nach dem Ehebuch des Ulmer Münsters vom Jahre 1573 vermählte sich am 1. Dezember 1573 Wolff Neidhardt, der Sohn Hansen (oder Jakobs?) Neidhardts von Nürnberg, des als Glocken-, Stück- und Büchsengießers bekannten Großvaters unseres Meisters, mit der nachgelassenen Witwe Hansen Allgöwers, Anna Lauwenwölffin; die Mutter ist wohl eine Tochter des Nürnberger Erzgießers Pankraz Labenwolf, der in Nürnberg den bekannten Gänsebrunnen und in Meßkirch 1551 das kolossale Bronzegrabmal Gottfrieds v. Zimmern (†1554) gegossen hat.

In Ulm ist also Wolfgang Neidhart der Jüngere geboren Januar 1575 als Sohn des dortigen städtischen Erzgießers Wolfgang Neidhart des Älteren, dessen Leben und Werke ich anderswo erstmals auf festen urkundlichen Boden stellen konnte[2]). In der schwäbischen Nachbarstadt blühte seit Jahrhunderten die Kunst des Erzgusses: Glocken und Kanonen wurden im 15. Jahrhundert daselbst gegossen und aus nah und fern bestellt; die schon teilweise angeführten Frädenberger, Kastner, Miller, Allgöwer waren Vorgänger und Zeitgenossen der Neidhart, die durch fünf Generationen hindurch der ehrbaren Zunft der Rotschmiede angehörten und im Träger des dritten Geschlechts wohl ihren größten, ruhmvollsten Vertreter erhielten. In der Schule des gleichnamigen Vaters lernte der junge Wolfgang das Handwerk. In Dokumenten des Ulmer Archivs hören wir öfters von den »Putten« im Predigerklosterhof als Gießstätte um jene Zeit. Doch muß auch ein städtisches Gießhaus vorhanden gewesen sein, wie ein solches die benachbarte Reichsstadt im 16. Jahrhundert ebenfalls besaß, schon vor dem Neubau des Elias Holl (1601). Auf des Vaters Lehrgeschick wie auf des Sohnes Talent fällt ein helles Licht aus einem Schreiben des älteren Wolfgang Neidhart im Stadtarchiv zu Augsburg. Im April 1596 konnte der Vater »Wolff Neithart der Elter Bixen- und Gloggengieser von Ulm« seinen Sohn zur Aufnahme in die städtische Gießhütte dem Rat zu Augsburg empfehlen, worauf er als »Zeugwart« zunächst provisorisch auf ein Jahr angestellt wurde, — also in einem Alter von kaum 21 Jahren wurde der jüngere Wolfgang Neidhart, durchweg bis auf die jüngste Zeit noch, selbst vom Archivrat Dr. Werner und Museumsassistent Dr. Gröber in München, mit dem älteren gleichnamigen Ulmer Erzgießer verwechselt, Nachfolger des 1595 verstorbenen städtischen Gießers Peter Wagner. Im Juli 1596 muß die Übersiedlung von Ulm bereits stattgefunden haben. Im Steuerbuch desselben Jahres findet sich ein Eintrag auf

[1]) Band III (1893) S. 89. Die Brunnen in Augsburg läßt B. vielleicht von Neidhart gegossen sein.

[2]) Vergl. Naegele, Fünf Generationen einer schwäbischen Erzgießerfamilie Neidhart. Württemberg. Jahrbücher 1914, H. 2.



ST. JOSEPH. MITTELTEIL DES ALTARAUFSATZES DER JOSEPHSKAPELLE AUF DER D. WERKBUND-AUSSTELLUNG KÖLN 1914

Vgl. A[illegible] S. 139 — Text S. [illegible]

seinen Namen. Obwohl im Münsterehebuch in Ulm kein Nachweis sich darüber findet, hatte er zur Zeit seines Aufzugs in Augsburg bereits Weib und Kind, einen (vielleicht vorehelichen) Sohn gleichen Namens aus seiner ersten Ehe mit Katharina Reiser von Ulm[1]). Wolfgang Neidhart, der Augsburger Glockengießer, war noch zweimal verheiratet; drei Söhne und zwei Töchter sind nachweisbar dieser dreifachen Verbindung entstammt. Wie der älteste Wolfgang, also der dritte Neidhart dieses Namens, wurden auch Christoph und Johann Erzgießer, ersterer in Augsburg, letzterer in Frankfurt in Dokumenten und auf Glocken bezeugt.

Daß sich der junge fremde Gießer bald die Anerkennung seiner vorgesetzten Behörde erworben hat und daß es die »verordneten Baumeister« nimmer gereute, ihn aus Ulm berufen zu haben, zeigt die Verleihung des Bürgerrechts am 25. August 1597; mehrere Urkunden bewahrt das Augsburger Archiv über die ihr vorausgegangenen Verhandlungen; das Probejahr war darnach gut abgelaufen.

Jedoch bald darauf hören wir aus dem Bericht des städtischen Baumeisterbuchs von einem Unglücksfall, der mehr dem Künstler als dem Erzgießer verhängnisvoll wurde und den Rat der Stadt nötigte, noch einmal in den Stadtsäckel zu greifen. Am 21. August 1597, nicht wie Buchwald, der Biograph Adrians de Vries u. a. fälschlich berichtet, irre geführt durch den Tag des Eintrags im Baumeisterbuch, am 13. September 1597, brach beim Guß einer großen Figur des Skulptors Mantel und Form und das flüssige Metall, »das Zeug« lief zum großen Teil aus[2]). Es war das Kolossalstandbild des Herkules, das die Krönung des Monumentalbrunnens der Maximilianstraße beim Fuggerhaus bilden sollte. Die erste Notiz vom Wirken unseres Meisters — eine Unglücksbotschaft — war indes kein schlimmes Vorzeichen; die Lehrzeit war noch nicht beendet, und lernend ward Wolfgang Neidhart zum Meister des Erzgusses; denn in diesen jungen Meisterjahren erhielt er einen in der Kunst der Bronzeplastik erfahrenen Bildhauer zur Seite, den die Augsburger Ratsherrn aus Rom gleichzeitig mit Neidhart berufen hatten zur Verschönerung ihrer Stadt: es ist der Niederländer Adrian de Vries, der Schüler eines Michel-Angeloschülers, Giovanni da Bologna[3]). Am 12. August 1596 schloß der Rat der Reichsstadt einen in der Urschrift erhaltenen Vertrag mit dem Künstler »Accordo«, worin ihm die Errichtung zweier Brunnen mit den Bildern des Merkur und Herkules übertragen und für Modellierung und Hilfsmittel 5600 fl., in Raten zu bezahlen, ausgesetzt wurden. Gleich nach dem ehrenvollen Auftrag scheint Adrian de Vries sich an den Entwurf der vielen reichen Einzelornamente und der beiden großen Gruppen gemacht zu haben. Jedenfalls fünf Jahre arbeiteten Modelleur und Gießer an jenem Werk, das heute noch den Stolz der denkmalreichen Stadt bildet. Am 16. April 1602, dem dritten Tag der St. Ulrichskirchweihe, in Gegenwart des Künstlers Adrian de Vries konnte der Herkulesbrunnen feierlich enthüllt werden — fürwahr ein opus stupendum, wie einer der ältesten Stiche den Augsburger Kunstbrunnen von Wolfgang Kilian den Herkulesbrunnen bezeichnet. 8000 Pfund beträgt nach einer alten Archivaufzeichnung das Gewicht der ehernen Bilder und 6194 fl. 3 kr. die Gesamtkostenrechnung. Posten von 60 Zentner Kupfer und 720 Pfund Zinn, ein andermal 2030 Pfund Kupfer und 246 Pfund Zinn »zu dem Bild geschmeltz« werden in Rechnungsbelegen Neidharts 1597 angeführt. Unser Staunen wächst, wenn wir hören, daß nur wenig über 20 Jahre alt der Erzgießer war, der dem Meisterwerk eines Renaissancekünstlers die eherne, Jahrhunderte überdauernde Gestalt verliehen.

1. Der Herkulesbrunnen (Abb. S. 152).

Betreten wir die Maximilianstraße in Augsburg, so fällt dem Auge die Ausdehnung des Platzes, die Größe der Bauten, der Schmuck mancher alten Patrizierhäuser auf, von einstiger Herrlichkeit ein kümmerlicher Rest. Den großartigen Eindruck erhöhen die drei Monumentalwerke, die an den beiden Enden und in der Mitte der Straße aufragen, die drei in Erz gegossenen Brunnen, der Augustusbrunnen beim Rathaus am Perlachplatz, der Merkurbrunnen gegenüber St. Moritz, der Her-

[1]) Zacharias Geizkofler von Gailenbach und Haunsheim gab seinem Sohn als Vermächtnis auf die Universität ums Jahr 1600 die Mahnung mit, er möge nicht vor dem zwanzigsten Jahr heiraten; also war so frühe Heirat wie bei Neidhart nicht so ganz ungewöhnlich (vgl. A. Wolf, L. Geizkofler u. s. Selbstbiogr. 1873, S. 195).

[2]) Ein noch größeres Mißgeschick passierte Neidharts Vorgänger im städtischen Gießhaus zu Augsburg, Peter Wagner. Der Guß der von Hubert Gerhard unter Beihilfe Carlo Pallazos 1584—89 geformten Kolossalgruppe Mars, Venus und Kupido, die Hans Fugger bestellt hatte, mißlang zweimal trotz des Beistandes des Italieners Pietro de Neve, des Niederländers Karl Anton Man und des bayerischen Hofgießers Martin Frei von München. Erst das dritte Mal gelang der Guß des 100 Zentner schweren Metalls (Rogge, z. b. K. 17, S. 7).

[3]) Vergl. über Vries, C. Buchwalds Monographie 1898; S. 14 ff. über seinen Aufenthalt in Augsburg.



GEBR. LINNEMANN (FRANKFURT) PIETA

Glasgemälde im kath. Kirchenraum der Werkbundausstellung Köln 1914. — Text S. 132

kulesbrunnen beim Fuggerhaus unweit St. Ulrichs Münster, und unter diesen drei vielbewunderten Kunstwerken das dritte bewunderungswürdigste, das den Eindruck der Großartigkeit vollendet und nach Lübkes Wort die Maximilianstraße zur »Königin der deutschen Straßen« erhebt. Die Meisterschaft der Komposition, die Einheitlichkeit des Ganzen, die gediegene Durchführung aller Einzelheiten, die Schönheit und der Reichtum der Formen ist seit den Tagen Kilians oft gerühmt worden, ohne daß dabei des Anteils eines großen einheimischen Künstlers an dem »opus stupendum gedacht wurde«.

Auf hohem Postament erhebt sich die Gestalt des Herkules, den Feuerbrand gegen die siebenköpfige Hydra schwingend, die Rechte hoch erhoben zum Hieb, die Linke am Hals des Ungetüms. Die Höhe der Kolossalfigur beträgt fast drei Meter. Der Held sucht das Ungetüm, das Sinnbild des Prinzips des Bösen, vom Postament zu stürzen. Den rechten Fuß setzt er auf seinen Nacken. Welch wuchtige Kraft wirkt in dem Akt des Helden! Und zu seinen Füßen das Sinnbild der Anmut, drei liebliche Najaden, welch ein Kontrast des Starken und Zarten, des Strengen und Milden! Die gewaltige fünf Meter hohe Brunnensäule, seit 1828 in Gußeisen statt der früheren marmornen in dieser nüchternen Form erneuert, in vier Teilen in der Maxhütte zu Bergen bei Traunstein hergestellt, hat der formende Künstler zu einem Pfeiler von dreieckigem Grundriß (Triangel) gestaltet, daß am Aufbau des Ganzen alles nach oben strebt, in wundervoller Geschlossenheit Höhe und Tiefe, Ecken und Flächen der Mitte sich zusammenfügen. An die abgefaßten Ecken setzt er drei Frauengestalten voll edelster Schönheit, in so feiner Silhouettensicherheit, daß sie von allen Schrägansichten aus alle zumal sichtbar sind, das herrlichste Spiel der Linien und Formen dem Auge von allen Seiten darbieten, ein ander Abbild der drei Grazien, Sinnbilder des nassen Elements, das über ihren Häuptern rinnt, unter ihnen rauscht. Auf den Kanten des Gesimses sitzen die Najaden oder Nymphen, leicht vorgebeugt. Unter dem Kranzgesims speien drei Löwenköpfe je zwei Wasserstrahlen in das große Bassin. Muschelbecken zu ihren Füßen fangen das Wasser auf, das über Kopf, Fuß oder Rücken fließt. Eine windet das Naß aus dem Haar, eine andere aus einem Tuch, die dritte gießt es aus einem Kruge über die Füße. Über den gefüllten Rand fließt das Wasser der Schalen wieder ab. Mit der Anmut der Gestalten, die der Künstler ohne Gewand enthüllt, eint sich das köstliche Wechselspiel eleganter Beschäftigung. Welch köstlichen Kontrast bildet die holdselige Weiblichkeit und beschauliche Ruhe dieser drei Grazien zu der wuchtigen, die Manneskraft aufs höchste steigernden Gestalt des Heros über ihnen! Das launige neckische Spiel des Wassers setzt sich am Sockel der Säule fort; in den Flä-



GEBR. LINNEMANN FRANKFURT
Glasgemälde f. d. kath. Kirche der Werkbundausstellung Köln 1914 — Text S. 132

chen der unteren Hälfte des Postaments reizvolle Knabengruppen und an den Ecken köstliche Wasserspeier sinnbilden die Kraft und den Humor im nassen Element. Ein uraltes Thema der Kunstgeschichte seit dem Griechenknaben mit der Gans variiert hier der Niederländer Adrian de Vries in drei köstlichen Szenen voll natürlicher Frische und urwüchsiger Ausgelassenheit, gepaart mit berechnender Schönheit. Jeder der reizenden Putti sucht den Schwan zu bezwingen, der eine mit einem Tuch ihn an sich ziehend, der andere mit dem Bogen, der dritte mit dem Pfeil in der Hand. Wasserstrahlen entsteigen dem Schwanenhals bei diesem knabenhaften Ringen auf Leben und Tod. Zwischen diesen, an den Ecken des unteren Schaftes unterhalb der metallenen Schalen der Nymphen ragen drei Tritone in Brustbildern auf barocken Konsolen auf, Delphine im Arm; diese spritzen, jene speien Wasser aus.

Auch die Flächen zwischen den Najaden an der oberen Pfeilerhälfte sind ausgefüllt: Relieftafeln mit allegorischen, selbst einem Rogge noch rätselhaften Bildern. Die Reliefs, ebenfalls aus Bronze oder wenn wir einer Archivaufzeichnung glauben dürfen, aus Kupfer, in Feuer vergoldet, stellen zweifellos Szenen aus der Gründungsgeschichte der Augusta Vindelicorun, der alten Römerstadt dar. Auf dem ersten sehen wir das an die Gründung Roms erinnernde Vorzeichen, den Vogelflug von der rechten Seite himmelher, fünf Vögel zeigen die Stätte der künftigen Colonia Romana an. Das spätere Wappen Augsburgs, die Zirbelnuß, »das Stadtpyr«, erscheint hier in köstlichem Anachronismus. Römische Krieger mit Vexillum, eine Sibylle oder Priesterin, welche mit dem Pflug die Grenze der friedlichen Stätte anweist, ein Flußgott, wohl Sinnbild des Lech, beleben die mythische Erzählung. Auf dem zweiten Relief zieht die Stadtgöttin auf einem Wagen in den neuen Bezirk ein, umgeben von allegorischen Gestalten, (Reichtum, Handel(?), Fortuna, Merkur.) Das dritte Reliefbild zeigt eine Halle, Kaiser Augustus, Adler und Amor, zwei Frauen, die sich die Hand reichen, vier Gestalten mit Urnen, denen wohl Wasser entströmen soll, also die vier Augsburger Flüsse, nach dem Biographen Adrians de Vries, Konrad Buchwald, soll es die Verbrüderung der Landeseingesessenen mit den Kriegerkolonisten darstellen. Sind auch nicht alle Rätsel gelöst, so sind die Bilder doch unverächtliche Zeugen echt humanistischer Inspirationen, entsprossen dem Bund der neuen Gelehrsamkeit Einheimischer mit dem Kunst-

sinn fremder Meister. Auf zwei Tafeln ist ein mehrdeutiges Monogramm angebracht. Großes Majuskel-A nach Dürerart, darin ein kleineres F, nach den einen Adrian Fries, in dessen eigener Namensschreibung F und V wechselt, nach anderen Franz Aspruck, von dem »Visierungen« von Bildern bezeugt sind.

Der modellierende Künstler sollte an seinem Meisterwerk verewigt werden. Über dem Knaben mit dem Bogen ist eine Tafel angebracht, auf der Künstler und Auftraggeber genannt sind: Hocce a Vries mirae artis opus Duumviratu I. Welser et O. S. Fugger decretum et viris C. Rehlinger et M. Welser a. M. D. C. II collocatum. Zwei weitere Inschriften verkünden die kleinen Ruhmestaten späterer Renovierungen von 1668, 1721 und 1828. Alle drei ursprünglich in Marmor angebracht, dann mit der Brunnensäule zerstört, wurden sie 1828 in Bronze erneuert. Auf der metallenen Fußplatte liest man: Adrianus Vries Hagenis Architectus F. A. N. Post. Chr. M. D. C. II. Zum Fundament hat Maurermeister Jakob Erschey 48500 Mauerziegelsteine gebraucht.

Von diesem Monumentalbrunnen, der nach einem italienischen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts würdig war, in Rom zu stehen, rühmt der gründlichste Kenner der Augsburger Renaissance, Adolf Buff, der Herkulesbrunnen stehe »dem Augustus« an Kunstwert und monumentaler Wirkung noch vor, »er ist wohl das hervorragendste Brunnenwerk der Renaissance in Deutschland« [1]). Wenn am Ende des 16. Jahrhunderts Fremde wie weiland Michel de Montaigne und Salomon Frenzel die Reichsstadt ob ihrer Wasserkünste und Röhrkasten bewunderten und in französischer Prosa und lateinischen Gedichten verherrlichten, wie würden sie erst in Staunen geraten sein, hätten sie zwei Jahrzehnte später an derselben Stelle des Weinmarkts, statt des Marmorwerks von Sebastian Loscher (1516) die Wasser aus den ehernen Bildwerken springen gesehen! Mit den alten Ruhmesstimmen eint sich der Lobpreis des jüngsten Darstellers der Augsburger Brunnen in Wort und Bild, Alfred Schröder[2]): über alles Lob erhaben sei die

GEBR. LINNEMANN (FRANKFURT)
[illegible]

[1]) Augsburg in der Renaissancezeit 1893, S. 95.

[2]) Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst [illegible], S. 7: Unrichtig ist die Angabe S. [illegible], daß seit [illegible] Wolfgang Neidhart dem städtischen Gießhaus vorstand. Erst Mitte [illegible] kam er nach Augsburg und ward erst provisorisch als Zeugwart auf ein Jahr angestellt [illegible] war er erst 20 Jahre alt laut den in meiner [illegible] Arbeit

straffe Komposition, die Geschlossenheit und Einheitlichkeit dieses Werkes von zwingender Kraft, ohne daß doch irgend eine Gezwungenheit den Eindruck des Freien und Malerischen beeinträchtigte. Ja nach Berthold Riehl, der in den »Berühmten Kunststätten«[1]) Augsburgs Ruhm verkündet, übertrifft der Herkulesbrunnen an großem einheitlichem Wurf, an prächtiger dekorativer Wirkung alle verwandten Werke Deutschlands.

Sollte an der außerordentlichen Sicherheit der Meister der Hochrenaissance, die sich an den trefflichen Verhältnissen, der geschlossenen Wirkung des Ganzen bei völlig freier Bewegung der Figuren so glänzend bewährt, an dem imposanten Eindruck dieses Juwels der einstigen Königin der deutschen Straßen nicht auch dem Wirken des Meisters ein gut Teil zuzuschreiben sein, der dem weichen Ton des Künstlers die harte Hülle, dauernder als Marmorstein, gegeben? Ist's nicht als wolle der vergessene Erzgießer aus einer der unzähligen Spalten der »Baumeisterbücher« rufen: si vis monumentum, circumspice! Nachdem dort das Unglück vom Springen »des Sculptoris Mantl und Form« und Auslaufen des »Zeug« am 21. August 1597 erzählt ist, fährt der Bericht fort: »hat er den 23. (August) hernach wieder geschmölzt 2030 Pfd. Kupfer und 246 Pfd. Zinn und wider darauf gossen, welliches gerathen«[2]).

Theodor Rogge, einer der ersten, der auf Augsburgs Prunkbrunnen in C. v. Lützows Zeitschrift für bildende Kunst die Aufmerksamkeit weiterer Kreise gelenkt hat, aber unseren Erzgießer nicht einmal dem Namen nach kennt, schätzt zwar sicher nicht ganz mit Recht den Augustusbrunnen am höchsten ein, gibt jedoch zu, es müsse die Wirkung des durch eine Menge künstlerisch verteilter, lustig plätschernden Wasserstrahlen belebten Ganzen als eine vollendet schöne bezeichnet werden. »Denkt man sich zu dem Brunnen noch den ursprünglichen Abschluß des Platzes durch die dekorativ äusserst wirksame Fassade des Siegelhauses, den reichbemalten Fuggerschen Palast und die übrigen in ähnlicher Weise prangenden Häuser des ehemaligen Weinmarktes, so erhält man ein Bild von festlich heiterer Pracht und selten erreichter Harmonie. Karl Remshard hat es uns in seinem Prospekt vom Jahre 1719 im Kupferstich aufbewahrt«[3]).

Endlich hat nach jahrhundertelanger Vergessenheit das Verdienst des jungen, aus Ulm berufenen Erzgießers aus dem Munde des ersten Meisters der Bronzeplastik unserer Tage seine Anerkennung gefunden; F. von Miller hat in zwei Gutachten nach gründlicher Untersuchung die Figuren der beiden von Neidhart gegossenen Brunnen als technisch unübertroffene Meisterwerke erklärt; leider hat der Münchener Erzgießer den Namen des alten Vertreters seiner Kunst dabei nicht genannt oder ihn gar nicht gekannt.

»Die Augsburger Brunnen.

Vom Stadtbauamt Augsburg hierzu aufgefordert, habe ich wiederholt die Bronzegüsse an den hochberühmten Augsburger Brunnen einer eingehenden Prüfung unterzogen. Eine genaue Aufschreibung über den Befund des Herkulesbrunnens liegt vom Oktober 1909 bereits vor, und wurden Ausbesserungsarbeiten, soweit solche überhaupt ohne Entfernung der Figuren von ihrem Standplatz möglich waren, damals gemacht.

Vom Merkurbrunnen habe ich nach einer Augenscheinnahme auf der Höhe der Brunnensäule schon damals erklärt, daß Reparaturen auf dem Standplatz der Figur vorzunehmen ganz aussichtslos und nicht zu empfehlen seien.

Inzwischen (1913) ist eine der wasserspeienden weiblichen Figuren — die Haarauswinderin — und ebenso die Statue des Merkur von ihren Postamenten entfernt worden. Es war mir damit erst die Möglichkeit gegeben, diese Arbeiten von allen Seiten »im Hofe des Herrn Kupferschmied Kusterer« genauer zu untersuchen. Bei einer ersten Besichtigung war Herr Konservator Friedrich Müller vom Kgl. Konservatorium für Kunstdenkmäler in Bayern mit anwesend. Das Ergebnis der Prüfung an den beiden oben genannten Arbeiten erlaube ich mir nachstehend in Kürze mitzuteilen:

Die Figuren und Figurengruppen sind, wie als Kunstwerke so auch technisch im Gusse geradezu Wunderwerke in Überwindung der größten Schwierigkeiten, Leistungen von so hervorragender Meisterschaft, daß sie das Staunen und die größte Bewunderung

publizierten archivalischen Nachweisen. Ebenso unrichtig ist S. 8 die Jahreszahl der Erneuerung des Postaments; nach Inschrift an der Säule und Archivnotiz ist es das Jahr 1828.

[1]) Augsburg, Berühmte Kunststätten Nr. 22, 1903, S. 122.

[2]) Augsburger Stadtarchiv, Baumeisterbuch von 1597. Falsch Buchwald, Adrian de Vries, S. 18, am 13. September 1597, der die Bemerkung des Manuskripts trotz der vorausgehenden Datierung des Unglücks auf den Tag des Rechnungseintrags bezog.

[3]) 17 (1882), S. 8.

eines jeden Fachmannes und Sachverständigen hervorrufen müssen, von diesem Standpunkt aus ihresgleichen auch kaum irgendwo sonst in der Welt, weder in Deutschland noch in Frankreich oder Italien finden dürften.

Die weiblichen Figuren mit dem Bronzewasserbekken, den großen Muscheln zu deren Füßen, sind in einem einzigen Stück gegossen. Ebenso ist ohne jegliche Montierung die Gruppe des Merkur mit Putte ein einziger Guß.

Eine Analyse der Legierung an den Figuren des Herkulesbrunnens hat als Bestandteil derselben ergeben:

Kupfer 86,6 Prozent,
Zinn 11,8 Prozent,
Blei 0,5 Prozent,
Zink 0,4 Prozent,

und eine kleine, wohl von der Legierung unabhängige, zufällige Beimischung von Eisen.



KARL BURGER — RELIEF VON EINEM GRABMAL
Rechte Seite einer Darstellung. Christus als Tröster und Helfer. — Angebracht als Portalfüllung. Vgl. Abb. S. 132

Die Güsse sind nach der Wachsausschmelzmethode damaliger Zeit ausgeführt. In der weitestgehenden geschickten Ausnützung dieses Verfahrens lag leider zugleich aber auch der Grund zn den vielen Schädigungen, welche eine spätere Zeit gebracht.

Offenbar fehlten die physikalischen Erfahrungen, man hielt es nicht für nötig, den Sand und Lehmkern aus dem Guß zu entfernen, man sparte damit Arbeit und Kosten, besonders, da bei den Stücken in einem geschlossenen Gusse es ganz außerordentliche Schwierigkeiten bot, die Höhlung von der harten Kernmasse zu befreien.«

Nicht weniger bewunderungswürdig ist das Gitter, das den vierstufigen Unterbau, das stark profilierte, in drei Halbrundungen und sechs Ecken gegliederte Bassin umschließt. Die leichte Behandlung des Blattwerks, die geistvolle Verbindung der Profile und freiplastischen Teile wird an dieser Arbeit eines unbekannten Schlossers gerühmt wie noch mehr an dem Gitter des Augustusbrunnens, dessen Blattornamente reicher sind. Meister Georg Schrefen erhielt 1594 dafür 1500 fl. Der entwerfende Künstler erhielt für seine Arbeiten an beiden neuen Brunnen als Lohn 5700 fl. nach dem Vertrag vom 12. August 1596 in einzelnen Raten seit 1596 ausbezahlt; jedenfalls mehr als die Hälfte der Summe fiel auf den monumentaleren, an Figuren und Ornamenten reicheren Herkulesbrunnen, dessen Entwurf und Guß auch fast drei weitere volle Jahre in Anspruch nahm. Dazu reichte Adrian de Vries zwei Tage nach der feierlichen Einweihung des Röhrbrunnens auf dem Weinmarkt eine nachträgliche Rechnung in italienischer Sprache mit näherer Begründung bei Mathäus Welser und Bernhard Rehlinger ein. Unter den spezifizierten Posten für Reise von Rom nach Augsburg (100 fl.), für den Schaden beim Herkulesguß (per la disgratia che ho havuto al Hercule (500 fl.), für eine rätselhafte figura della tura (250 fl.), für Ornamente am Merkurbrunnen (130 fl.); auch findet sich eine Summe von 500 fl., die höchste unter dem Gesamtbetrag von 1480 fl., per li tre busti, 500 fl., für die drei Brustbilder der Tritonen am Herkulesbrunnen. Im Brief erwähnt der Meister noch einmal das Unglück: Il Hercule solo non vi sava nesuno che lo potera fare per Mancho di 3 Mille taleri et se bene V. S. (Vestra Signoria) Ill^me si Racorda in presentia del Sig^or Relinger che quando fu venuto la disgratia nel getto, mi oferso piu presto farne uno di Nova che Raconsiare questo et chusi ho segnitato ci loro



CHORLAMPEN VON J. G. SCHMIDT SÖHNE (ISERLOHN)
Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914. — Text S. 131

chomandi[1]). Also hat er wohl 3000 Taler für Herkules allein bekommen; dazu noch 500 fl. für Neumodellierung und 500 für die Tritonen.

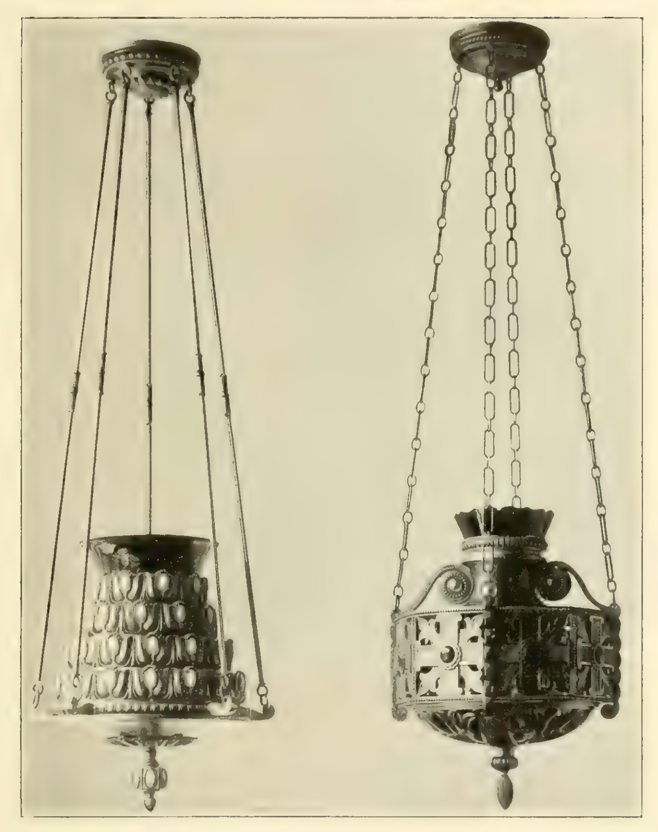
Der Merkurbrunnen.

Gleichzeitig mit dem zweifellos bedeutendsten Prunkbrunnen Augsburgs wurde von Künstler und Gießer ein anderes Monumentalwerk in Angriff genommen, das zwar an Reichtum der plastischen Formensprache dem Herkulesbrunnen nachsteht, an Eleganz der Körperbehandlung und Gediegenheit der technischen Ausführung diesem indes gleichkommt. Der Merkurbrunnen, etwa in der Mitte der langen Gasse bei der St. Moritzkirche im Jahre 1599 errichtet, wurde in dem gleichen Vertrag vom 12. August 1596 vom Rat der Stadt Augsburg dem Niederländer Adrian de Vries in Auftrag gegeben. In dem im Stadtarchiv überlieferten Accordo zwischen Künstler und Rat heißt es: »Zum fünften einen Mercurium mit einem Cupidine wieder allbereit angefangen auf dem Rörbrunnen vor dem Weberhauß zu stellen«. Es stand also an der Stelle des heutigen Brunnens schon im 16. Jahrhundert ein anderer »Röhrkasten«, wie dies von dem Vorgänger des Herkulesbrunnens auf dem Weinmarkt, einem Marmorwerk Burkhard Engelbergers, der 300 fl. 1508 dafür bekam, bereits bekannt ist. Hans Burgkmair hatte nach dem Baumeisterbuch 1508 von Visierungen zum Röhrkasten Sabat nach Nikolai 1 ℔ 15 ß erhalten; jedenfalls war dies ein anderer als der schon im Juli 1508 vollendete Brunnen, wohl einer der drei großen in den Jahren 1512 bis 1515 bei St. Ulrich, am Weberhaus und bei St. Anna errichteten Marmorbrunnen, als deren Meister ein Münchener Steinmetz Lienhard Zwergfeld, Stadtschmied Peter Aigner, Bildhauer Sebastian Loscher und Jakob Murmann, sowie Messinggießer Sebald Schönmacher, (für Herstellung des Röhrenwerks) genannt werden. Nun waren auch diese noch der Gotik angehörenden, statt der hölzernen Röhrkasten errichteten, steinernen Brunnen der Prachtliebe der Augsburger Ratsherrn nicht mehr gut genug; dem veränderten Zeitgeschmack der Renaissance galten diese Röhrkasten aus Stein nach Art der Gotik als

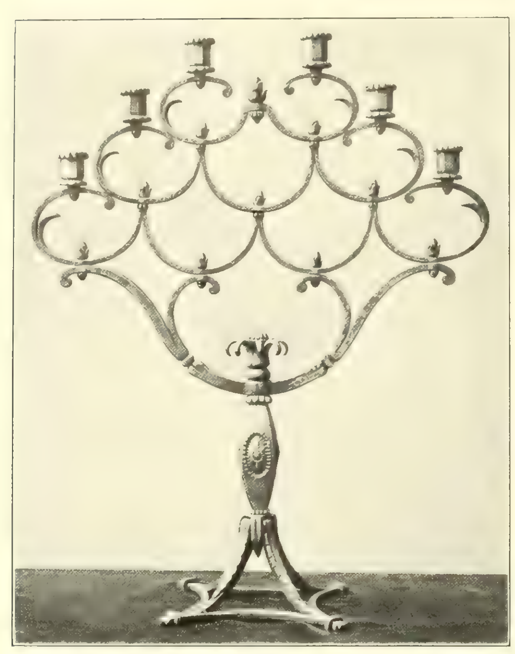
[1] Zu Deutsch: »Den Herkules allein wird niemand daselbst um weniger als 3000 Taler anfertigen können und Ihrer Edlen werden sich erinnern, daß Herr Relinger, als das Unglück bei dem Guß vorfiel, persönlich mir anbot, lieber eine neue (Gruppe) anzufertigen, als sie auszubessern, und so habe ich Ihre Wünsche befolgt.

veraltet und mußten schon nach Jahrzehnten bronzenen Monumentalbauten weichen. Johann Welser und Oktavian Fugger vergaben nach der Inschrift das neue Werk 1596, vor dem Weberhaus soll sein Standort sein, und unter dem Duumvirat desselben Fugger und Quirin Rehlingers wurde der Merkurbrunnen vollendet.

Dem Gott des Handels, dem die Reichsstadt ihre Blüte und ihren Reichtum verdankte, dem Merkur sollte der zweite Brunnen geweiht sein. In der Rechten hält er den Caduceus, mit der Linken zeigt er nach oben. Noch steht er mit dem linken Fuß fest auf dem Boden, aber schon schnallt ihm ein Amor den Flügelschuh an den rechten Fuß, während er ihn erhebt und seine ganze Gestalt in Aufwärtsbewegung kommt. Der Götterbote ist reisefertig, von der Ferse bis zur Fingerspitze durchzittert die Flugbereitschaft den Körper, dessen schöne schwungvolle Linien die Kunst der Antike und deren Wiederbelebung, der Renaissance, in Beherrschung aller Formen des menschlichen Körpers bekunden. Den Eindruck der Göttergestalt mag etwas mindern, wenn man sich des Merkurs von Giovanni da Bologna, des Lehrers Adrians, erinnert. Die 2½ Meter hohe Gruppe des Merkur und Amor steht auf einem hohen, rot marmornen Postament, das 1752 erneuert, bis zur Höhe von vier Meter gesteigert wurde; nach Kilians Kupferstich von 1614 war die ursprüngliche Säule etwas niedriger. Aus zwei Medusenhäuptern und zwei Löwenköpfen am mittleren Schaft entströmt das Wasser; zwei Hundeköpfe unten und vier Adlerköpfe zu oberst am Fuß der Gruppe vermitteln weiteren Ausfluß des Wassers. Ein zehneckiges Becken von ein Meter Höhe und fünf Meter Weite fängt die Wasserstrahlen auf; statt der früheren Füllungen an den Wandungen sind am restaurierten Becken jetzt Profile angebracht. Eine ebenfalls tüchtige Leistung eines gleichzeitigen Meisters ist das Gitter, dessen Ornamente Pflanzendetails und plastische Figuren bilden. Für seine Arbeit an beiden Brunnen erhielt der modellierende Künstler Adrian de Vries 5700 fl., jedenfalls für den Merkurbrunnen weniger als die Hälfte, da er an Reichtum des plastischen Schmucks beträchtlich hinter dem Herkulesbrunnen zurücksteht, in einzelnen Raten seit 1596 laut Rechnungsbeleg im Baumeisterbuch der Stadt Augsburg ausbezahlt. Dazu brachte der Künstler in



CHORLAMPEN VON J. H. SCHMIDT SÖHNE (ISERLOHN)
Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914. — Text S. 134



AUGUST ROTTHOFF (KÖLN-LINDENTHAL) LEUCHTER

Schmiedeisen. — Niederrhein. Dorfkirche der Deutschen Werkbundausstellung Köln 1914. — Text S. 54

einer nachträglichen Rechnung vom 18. April 1602, also drei Jahre nach Vollendung und Einweihung des ersten, in Anrechnung: per il adornamento del Merchurio due testa di chano due di Medusa, 4 d'aquilo . . , 100 fl., per tre testa di Leon . . . fl. 30. In den Wasserspeiern ist frisches Leben und kecker Humor zum Ausdruck gebracht.

Zahlreich sind die Inschriften, welche die Säule bedecken, teils auf den zwei gleichzeitig mit der Erneuerung der Säule angebrachten Schildern am oberen Gesims, teils im Stein selbst. Die älteste vermeldet die Stiftung, beziehungsweise Vergebung des Brunnens 1596: Joannes Velserus Octavianus Fuggerus Secundus IIviri Locaverunt post Chr. n. MDXCVI (die Zweimänner [Duumvirat] Johann Welser und Oktavian Fugger II. haben [den Bau] vergeben im Jahr nach Christi Geburt 1596). Die anderen beziehen sich auf die Übernahme oder Prüfung des Merkurbrunnens (probaverunt) unter dem Duumvirat von Oktavian Fugger II. und Quirin Rehlinger 1599, auf die Renovation unter den Duumvirn Hieronymus Imhoff und Bernhard Relinger 1624 (renovarunt); die Wiederherstellung durch der Ädilen Sorge unter dem Duumvirat des Joh. Kaspar Rembold, und David von Stetten im Jahr 1661 (pristino decori restituit), die Erneuerung unter den Duumvirn, Präfekten Josef Adrian Imhoff und Gottfried Amman durch die Ädilen Johann Jakob Imhoff, Christoph Sigmund Amman, Johann Jakob Beyer, Johann Christoph Ilsung (instauraverunt) im Jahre 1713; endlich die beiden jüngsten auf den Rokokoschildern gegen das Rathaus und St. Ulrich auf die Restitution und Amplifikation des fons saliens tractu temporis ruinosus fori ornamento, civium commodo), gemeint ist die Erneuerung der ruinös gewordenen Brunnensäule unter dem Duumvirat des Leopold Anton Imhoff, Markus Christoph Koch und den Ädilen Franz Josef Ignaz Imhoff, Johann von Stetten, Wolfgang Anton Langenmantel, Paul Johann Markus im Jahre 1752.

Keine dieser recht prosaischen Inschriften, die im Vergleich zu ihren römischen Geschwistern viel kürzer, aber auch weniger prahlerisch lauten, verkündet den Namen des Künstlers noch den des Erzgießers. Beide sind urkundlich sicher, letzterer freilich noch nicht lange bekannt; noch nicht einmal Rogge in seiner Beschreibung der Augsburger Brunnen kennt und nennt seinen Namen, dem man in den Baumeisterbüchern des Augsburger Stadtarchivs unzähligemal begegnet. Es ist wieder Wolfgang Neidhart aus Ulm, dem die Reichstadt den wohlgelungenen Guß ihres zweitschönsten Brunnens verdankt. Bei seiner Herstellung scheint ein glücklicherer Stern gewaltet zu haben als beim Guß des Herkulesbrunnens, dessen Hauptfigur Adrian de Vries zweimal modellieren mußte. Darum ist der Merkurbrunnen fast drei Jahre vor dem gleichzeitig in Angriff genommenen, noch größeren Herkulesbrunnen, 1599, vollendet worden.

Welchen Lohn erhielt der Erzgießer für seine mühevolle Arbeit? Leider haben die wenigsten auf Neidharts Namen gebuchten Ausgaben des Baumeisterbuchs nähere Angaben über die Verwendung des gelieferten Metalls oder Geldes. Die höchste Ausgabe für den städtischen Gießer bucht die Handschrift fürs Jahr 1600 mit nahezu 3000 fl.

(1599: 1440 fl.; 1598: 1160 fl.; 1597 ca. 900 fl.). Nur einmal ist (13. November 1622) für »Schmelzerlohn« die Summe von 786 fl. angerechnet. Eine annähernde Fixierung ermöglicht uns eine Nachricht von der Entlohnung des Vorgängers Neidharts, Peter Wagner († 1595), für den Guß des Augustusbrunnens. Kaspar Walter hat in seiner 1766 zu Augsburg herausgegebenen »Anweisung vor einen jederweiligen Stadtbrunnenmeister usw.« sie als Maßstab angeführt und so der Nachwelt überliefert. Darnach hat der erfahrene Augsburger Gießermeister die Figur des Augustus, die 2½ Meter hoch, über 27 Zentner schwer ist, gegossen, nachdem 55 Zentner Metall in den Ofen gesetzt, zwei Klafter Holz dazu verwendet und acht Stunden lang daran geschmelzt worden sei. Gießerlohn erhielt derselbe sechs Kreuzer für das Pfund, in Summa 270 fl.[1]). Der entwerfende Künstler Hubert Gerhard bekam für die »angefrümbten Bilder zum neuen Rohrpronnen auf dem Perlach« in Summa 2974 fl. 14 kr., in Raten während der Jahre 1590—1594 ausbezahlt. Der Goldschmied Gregor Bayr fürs »Verschneiden« der fünf Hauptfiguren 425 fl. und eine besondere »Verehrung wegen gebrauchten Fleißes 45 fl« dazu. Wie bei Aufrichtung des Augustusbrunnens am Perlach, gegenüber dem Rathaus 1594 berichtet wird, wird nach alter deutscher Sitte auch bei den beiden anderen großen Prunkbrunnen das Werk durch einen guten Trunk beschlossen worden sein. Damals wurden 22 fl. vom Stadtrat spendiert nach der Baumeisterbuch-Aufzeichnung von 1594: »für Aufricht Wein dem Skulptori, Gießer, Steinmetz, Schlossern, auch den andern Werkmeistern und Gesellen.«

Daß unser schwäbischer Erzgießer sich reichlich verdient gemacht hat, beweist die Güte und Gediegenheit der Arbeit, deren technische Vollendung Ferdinand von Miller jüngst in höchsten Tönen gefeiert hat. Nicht nur der Rohguß selbst ist an den überlebensgroßen Figuren durchweg ohne Mängel, auch die wahrhaft künstlerische Überarbeitung des Rohgusses findet besonders Rogges Bewunderung: »Die Gußfläche zeigt die sorgfältigste Behandlung mit Feile und Meißel, die stellenweise selbst bis zur Polierung einzelner Flächen geht. Infolgedessen entstand auch jene

[1]) Pankraz Labenwolf in Nürnberg erhielt 1551 für ein Grabmal nach Lemberg laut Quittung im Nürnberger Archiv vom 3. Juli 1551 (Anzg. f. Kunde deutscher Vorzeit 1876, S. 144) 24½ fl. für den Zentner und für den »Trog« des zierlichen Brunnens im Hof des Nürnberger Rathauses 18 fl. pro Zentner. (Baader, Beiträge z. Kunstgeschichte Nürnbergs, H. 2, S. 59. Bergau, Z. f. bild. Kunst 15 (1880), S. 18 f.



KELCH VON ALOIS KREITEN (KÖLN)

D. Werkbundausstellung Köln 1914, Niederrhein. Dorfkirche. — Text S. 57

wunderschöne, malachitartige Patina, die wir an den Augsburger Brunnenskulpturen bewundern, und die man bisher vergebens bei modernen Werken auf künstlichem Wege hervorzubringen versuchte.« Ob dieses Verschneiden, das heißt Überarbeiten und Ziselieren der Oberfläche der Bronzewerke, der neue Erzgießer selbst übernommen hat? Unter seinem Vorgänger wenigstens hat der Goldschmied Gregor Bayr in Augsburg 1594 den Auftrag erhalten, die fünf Hauptfiguren am Augustusbrunnen um den Preis von 425 fl. »gehörig zu verschneiden«; wegen seines daran gebrauchten Fleißes wurden ihm noch weitere 45 fl. verehrt, »daß gegen seiner bedingten Forderung diß auch wol verdient gewesen«. Ich erinnere ferner an den im Stadtarchiv zu Augsburg erhaltenen Akkord zwischen Rat und Künstler, Adrian de Vries, der um den ausbedungenen Preis von 5700 fl. außer Visierung und Modellierung auch das »Verschneiden« und Ausbessern der gußfertig gelieferten Figuren zu übernehmen hatte. So liegt die Vermutung nahe, daß auch diese

künstlerische Arbeit ein besonderer Fachmann am Merkur- und Herkulesbrunnen besorgt hat.

Der Neptunbrunnen.

Wenn auch nur von den angeführten zwei Monumentalwerken der urkundliche Nachweis Neidhartschen Anteils sich erbringen läßt, verdiente der Erzgießer einen Ehrenplatz in Augsburgs Kunst- und Handwerksgeschichte. Entgegen manchen älteren und neueren unberechtigten Verallgemeinerungen, die den Guß aller Brunnenfiguren Wolfgang Neidhart, wie die Modellierungen Adrian de Vries zuschreiben[1]), stammt nach unzweideutigen Dokumenten der große Augustusbrunnen, der um die Palme mit dem Herkulesbrunnen ringt, nach Modell und Guß von anderer Hand, auch die Chronologie (1590 bis 1594 nach dem Ausgabenverzeichnis im Baumeisterbuch) spricht hier ein anderes Wort mit. Nur beim vierten größeren Wasserwerk, dem Neptunbrunnen, ist bis heute der Ursprung unsicher und viel umstritten. Der alte Geschichtsschreiber von Augsburgs Kunst- und Handwerksgeschichte, Paul von Stetten, der überhaupt dem eingewanderten Ulmer Erzgießer nicht gewogen scheint, ist geneigt den Neptunsbrunnen für eine Arbeit Wolfgang Neidharts anzusehen, der sie 1595 geformt und gegossen haben möge. Doch komme er den drei anderen Bildsäulen bei weitem nicht gleich. Chronologisch ist diese Annahme unmöglich, denn der Ulmer Rotschmieds-Sohn ist erst 1596 nach Augsburg übersiedelt, kaum über 20 Jahre alt. Eine gute Handwerkerarbeit ist der Neptun jedenfalls, keine Kunstleistung ersten Ranges wie Augustus, Herkules und Merkur in der langen, breiten Straße; recht hölzern steht der Wassergott auf seinem Postament, einer 1840 geschmacklos erneuerten eisernen Brunnensäule. Einst stand er in der Weißmalergasse (jetzt Karolinenstraße), wie Remshards Prospekt von 1713 ihn zeigt, dann wurde er 1745 auf den Fischmarkt versetzt und kürzlich auf den Jakobsplatz. Aus vier Röhren fließt das Wasser, das Neptun mit dem Dreizack untertan ist. Einmal bei Anwesenheit des Königs Ludwig I. und der Königin Theresia am 29. August 1829 floß einen halben Tag zur Lust des Volkes statt Wasser Wein. Ohne jede Gewähr hat F. J. Kollmann in seinem Buch über die Wasserwerke Augsburgs 1850[2]) ohne Nachweis einen Augsburger Gießermeister Johannes Gerold 1638 den Wassergott formen und gießen lassen. Indes scheint das Jahr der Errichtung 1595 sicher zu sein: nach Umfang, Bildwerk und Kunstfertigkeit steht er an letzter Stelle, der Zeit nach an zweiter, dem Ursprung nach dürfte sie augsburgerisch sein. »Fast sieht es aus, als habe der Hohe Rat damit den Augsburgern, unter denen jedenfalls über die Bevorzugung der Fremden gejammert wurde, durch eine Tatsache zu Gemüte führen wollen, wie die Brunnen ausfallen würden, wenn man zur Modellierung der Figuren einheimische Kräfte verwendete«, meint nicht mit Unrecht Ad. Buff. Adrianisch ist der Entwurf auf keinen Fall; der hölzern dastehende Wassergott hat nichts von der italienischen Schulung der Niederländer an sich. Einen Anteil Neid-

HERKULESBRUNNEN IN AUGSBURG
Text S. 142 ff. — Phot. Fritz Höfle, Augsburg

[1]) So noch jüngst fälschlich Werner-Gröber im Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 1911, S. 8.

[2]) 1850, S. 88, ihm folgt Th. Rogge a. a. O., S. 43 ohne jede Nachprüfung; auch A. Buff, Augsburg in d. Renaissance 1893, S. 136, weist diese Angabe als unrichtig zurück.



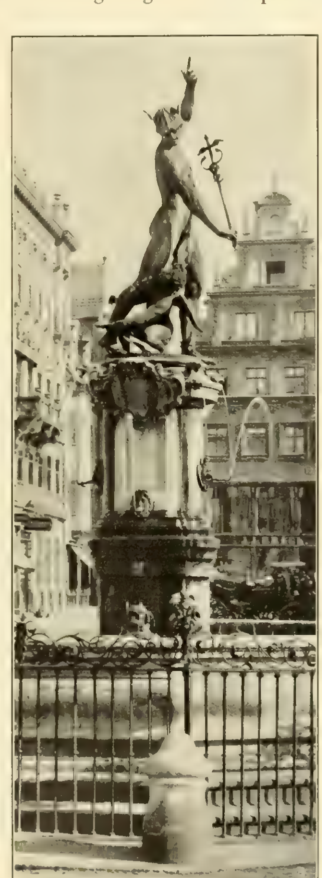


LUIGI MUSSINI — CIMODOCEA E EUDORO

Florenz, R. Galleria Antica e Moderna. — *Text S. 157*

harts am Guß, wenn auch wohl kaum an der Formung anzunehmen, ermöglicht bei der chronologischen Unsicherheit des Werkes einmal die Nachricht von einem »metallin Neptunusbildt«, die ich in einem Schreiben der Söhne von 1639 im Stadtarchiv zu Augsburg fand; sodann geht aus einer Korrespondenz im Danziger Archiv hervor, daß der Rat der Stadt aus seiner Werkstatt in Augsburg den Guß einer noch erhaltenen Neptunbrunnenfigur um 1620 gewünscht und Neidhart die Gewinnung eines Künstlers für die Modellierung, Adrian de Vries oder Hans Reichel, aufgetragen hat. Die Verhandlungen scheinen nicht den gewünschten Erfolg gehabt zu haben, da Neidhart mehrmals an Ausführung seines Auftrags vom Danziger Stadtbaumeister gemahnt werden mußte. Immerhin beweist dieses Danziger Aktenstück, daß der Ruhm des Augsburger Erzgießers bis an die Grenzen Deutschlands im Norden und Osten gedrungen ist.

Die angeführten Monumente zeigen unseren Ulmer Meister an der Grenzscheide zweier Zeitalter und Kunstperioden in hervorragendem Maße tätig. Wolfgang Neidhart hat mit seiner Meisterschaft im Erzguß an der Seite eines der ersten Erzbildner den Sieg der Renaissance über die Gotik erringen helfen und den öffentlichen Plätzen der Reichsstadt das heute noch nicht entschwundene Gepräge verliehen. Die Werke, die er im städtischen Gießhaus bis jetzt ausgeführt, haben alle Motive aus dem klassischen Altertum, humanistische Ideen zum vollendeten Ausdruck gebracht. Antike Mythologie und Geschichte verkörpern die bedeutendsten Bildwerke der Prunkbrunnen der Maximilianstraße. Indem er sich mit ganzer Kraft, ganzem Können in den Dienst jener an solchen klassischen Idealen erfüllten Zeit und Obrigkeit stellte, trug er doch mit dazu bei, des alten Kaspar Walters Wort in seiner Hydraulica Augustana wahr zu machen: »Hiebei ließ es eine hochlöbliche Obrigkeit allein nicht bewenden (Nutzbarmachung und Vermehrung der Wasserkräfte und Wasserwerke), sondern es richteten auch dieselben ihr Absehen zugleich dahin mit solchen Wasserwerken öffentliche Denkmale zu stiften, welche der Stadt selbste auf die spätere Nachkommenschaft zu einer immerwährenden Zierde gereichen könnten«. Wenn ein Gustav Adolph 1632 beim Einzug in die Stadt seinen Schimmel anhielt am Augustusbrunnen und erst seinen Weg zur Annakirche fortsetzte, als er das herrliche Monument umritten, wenn Napoleon 1805 sein Roß ebenfalls um den Brunnen auf dem Perlach gehen ließ, ehe er weiterritt, so hören wir aus Wort, Schrift und Tat durch alle Jahrhunderte gefeiert, was einst den Schmuck der Reichsstadt und heute noch den Stolz ihrer Bürger ausmacht: »Der Brunn so von August den schönen Namen hat, Ziert seinen Perlachplatz, ja ganz Augustus Stadt«, – ein Volksreim, der auch von den anderen, fast gleichzeitigen Schöpfungen am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts gilt. — »Salvete posteri et valete«, schließt die später eingefügte Silberplatteninschrift im Grundstein des Augustusbrunnens.



MERKURBRUNNEN IN AUGSBURG

Text S. 152 ff. — Phot. Fritz H.lle, Augsburg

(Schluß folgt.)

EIN ITALIENISCHES KÜNSTLERPAAR: LUIGI MUSSINI UND LUISA MUSSINI-PIAGGIO

(Hierzu Abb. S. 155—160 und nach S. 152

In unserem vom Materialismus durchsetzten Zeitalter, wo die herrschende Geistesrichtung jedem rein ideal gerichteten Streben, — namentlich insoweit es den Quellen des christlichen Glaubens entspringt — vielfach entgegensteht, ist es Pflicht und Trost zugleich, auf Vertreter einer christlich-idealen Gesinnung hinzuweisen, deren Lebensbild uns über den peinlichen Eindruck hinausheben kann, den die heutzutage in Kunst, Literatur und Geistesleben vorwaltende Strömung in uns auslöst. Mit idealgesinnten Menschen in Berührung zu treten ist stets fördernd und wohltuend, selbst wenn sie früheren Jahrhunderten angehörten; ragt ihr Leben und Schaffen aber in unsere Zeit herein, so kann es für unser Geschlecht zur besondern Ermutigung und zum wirksamen Ansporn werden. Ist es doch der schlagendste Beweis dafür, daß der christliche Idealismus durchaus nicht unverträglich ist mit den Bedürfnissen und Bestrebungen der Gegenwart, ja, daß er seinen Platz noch ebenso siegreich heutzutage behaupten kann wie in alter Zeit, als der christliche Glaube noch unbestritten die Geister beherrschte.

Wir möchten daher auf folgenden Blättern die Bekanntschaft mit einem italienischen Künstlerpaar vermitteln, dessen Seelen die göttliche Vorsehung für kurze Jahre so eng verband, daß sie völlig ineinander aufgingen: Luigi Mussini und seine Gattin Luisa geb. Piaggio. Mussini wurde am 19. Dezember 1813 zu Berlin geboren, wo sein Vater Natale Königl. Preuß. Hofkapellmeister war. Seine Mutter Juliane war die Tochter des berühmten Komponisten und Kaiserl. Russischen Hofkapellmeisters Giuseppe Sarti aus Faenza. Bald nach Luigis Geburt kehrte Natale Mussini mit seiner Familie in die italienische Heimat zurück; doch wählte er weder Modena, den Stammort der Familie, noch Bergamo, seinen eigenen Geburtsort, zum Aufenthalt, sondern ließ sich in Florenz nieder, so daß die zahlreichen, damals im jugendlichen Alter stehenden Kinder als Florentiner gelten können. Sie waren alle von Vaters- und Mutterseite her künstlerisch veranlagt. Doch neben der Musik, für die alle Geschwister Begabung hatten und die daher vielfache Pflege fand, wandten sich zwei der Söhne, Cesare und unser Luigi, frühzeitig der Malerei zu. Obschon der viel ältere Cesare nie die künstlerische Bedeutung Luigis erreichte, war er doch ein über das Mittelmaß hinausragender und sehr beliebter Maler. Luigi wurde vom Bruder in die Anfangsgründe der Malerei eingeführt und setzte dann seine Studien an der Akademie der Belle Arti in Florenz fort. Von Anfang an zeichnete er sich dort aus durch hohe künstlerische Fähigkeiten und ein damals ganz unerhörtes Bestreben, mit der veralteten, unschönen akademischen Tradition zu brechen, um sich an den Quellen wahrer Schönheit: der Natur und den alten Meistern zu inspirieren. Als nach Mussinis Austritt aus der Akademie sein früherer Lehrer ein Bild des jungen Künstlers sah, das seine neue Stilrichtung deutlich erkennen ließ, sprach er in ehrlicher Würdigung dessen, was der einstige Schüler vor ihm voraus hatte: »der Weg, den Sie eingeschlagen haben, ist ein ungewöhnlicher — verfolgen Sie ihn dennoch weiterhin — denn es ist kein Irrweg.« Dies erste Bild war: »Samuel salbt Saul zum König«. Im Jahre 1837 folgte eine großartige Komposition: »Christus den Tempel reinigend«. Dies Werk des erst vierundzwanzigjährigen Künstlers erregte berechtigtes Aufsehen als Offenbarung einer starken und schon reifen Eigenart, die nichts mehr von der tastenden Unsicherheit an sich hatte, die Erstlingsarbeiten meist anhaftet. Er hatte damit jenen großzügigen und würdigen Stil gefunden sowie die Bestimmtheit und den Adel der Zeichnung, die ihn zu einem Meister seiner Kunst stempeln (Abb. S. 156).

1840 ging er siegreich aus dem Wettbewerb um das römische Stipendium der Akademie hervor und so finden wir unsern Künstler wieder inmitten der Wunderwelt der christlichen Metropole, in den Kreisen der Kunstgenossen, die dort zu ihrer Ausbildung zusammenströmten. Als Stipendiat war er verpflichtet, seiner Akademie vier Studienarbeiten einzusenden und zwar eine Kopie nach einem der alten Meister und drei eigene Kompositionen. Das erste dieser drei Gemälde war betitelt: »Musica sacra« (Kirchenmusik) (Abb. S. 155). Mussini kleidet darin einen idealen Vorwurf in auserlesene Form und seine besondere Eigenart tritt hier mehr als bisher zutage. Von den beiden andern Arbeiten: »Abélard und Héloïse« und »Das Almosen« (Abb. S. 157), fand namentlich letzteres großen Beifall und trug ihm, wie er selbst schreibt, das Prädikat ein: »mehr denn je Purist«, was damals als Lob galt. Es stellt die Wohltätigkeit wie das Evangelium sie fordert im Gegensatz zur weltlichen Art des Wohltuns dar und ist im edlen Stil der Meister des Quattrocento gehalten, den der Künstler sich zum



LUIGI MUSSINI — MUSICA SACRA

Firenze, Galleria Antica e Moderna — Text p. 154



LUIGI MUSSINI AUSTREIBUNG AUS DEM TEMPEL

Text S. 151

Vorbild nimmt, ohne in Nachahmung zu verfallen oder seine Originalität einzubüßen.

Der junge Maler blieb in Rom von 1840 bis Ende 1844. Nach mehrmonatlichem Aufenthalt in Neapel kehrte er hierauf nach Florenz zurück und eröffnete dort in Gemeinschaft mit einem Freunde namens Stürler, einem Franzosen, in seinem Atelier eine Privatmalschule, in der sich seine eigentümliche Lehrgabe zu offenbaren begann, durch die er zum Haupt einer besonderen Schule werden sollte. Unter seinen damaligen Schülern verdienen Erwähnung: der nachmals berühmte Florentiner Porträtmaler Michele Gordigiani, sowie Norfini, der spätere Direktor der Akademie von Lucca.

Im Revolutionsjahr 1848 legte Mussini Pinsel und Palette bei Seite und stellte sich als Freiwilliger mit Tornister und Gewehr voll Begeisterung in die Reihen der Vaterlandsverteidiger. Aber auch im Lager benützte er kurze Rastzeiten zu Porträt- und Landschaftsskizzen in Aquarell, die heute kostbare Erinnerungen an die Zeit der nationalen Erhebung (Risorgimento) sind. Als dann im folgenden Jahre das Geschick dem italienischen Nationalgedanken ungünstig war, verließ er Italien tief niedergeschlagen und entmutigt, um sich in Paris niederzulassen. Dort stellte er seine »Musica sacra« und ein nach der Rückkehr von Rom ausgeführtes Gemälde: »Triumph der Wahrheit« mit soviel Erfolg aus, daß die französische Regierung sie sofort ankaufen wollte. Da aber ersteres Eigentum der Akademie von Florenz war und letzteres sich in italienischem Privatbesitz befand, bestellte ihm die Regierung eine Replik der »Musica sacra« sowie ein weiteres Bild nach seiner Wahl. So entstand: »Die Parentalien des Plato in Careggi« ein Bild, das als Thema behandelt: die Diskussionen oder philosophischen Gespräche, zu denen Lorenzo il Magnifico in seiner Villa Careggi die Gelehrten seiner Zeit versammelte. — In Paris war Mussini auch als Porträtmaler sehr beliebt; er wandte dabei Öl und auch Aquarell an, welch letzteres er meisterlich handhabte.

Im Jahre 1851 war in Siena, der altbekannten toskanischen Kunststadt, der Posten eines Direktors der Akademie der schönen Künste frei geworden. Freunde und Verwandte drängten den Künstler zur Rückkehr ins Vaterland und zur Bewerbung um die Stelle, die ihm sicher zufallen müsse. Er



LUIGI MUSSINI DAS ALMOSEN AUS BARMHERZIGKEIT UND AUS PRAHLEREI
Florenz, Galleria Antica e Moderna — Text S. 154

konnte den gutgemeinten Bitten nicht widerstehen, gab die sich glänzend eröffnende Pariser Laufbahn auf und ließ sich, als seine Ernennung zum Kunstschuldirektor in Siena erfolgt war, endgültig dort nieder. Hier nun entfaltete sich die schon erwähnte großartige Lehrgabe zur vollsten Blüte und bald scharte sich eine Anzahl tüchtiger Schüler um ihn, von denen hier nur — der Zeitfolge nach — genannt seien: Cassioli, Visconti, Franchi, Maccari, Aldi, Meacci und Catami. Von allen seinen Schülern, mit Ausnahme einiger weniger, die für Anhänglichkeit und Dankbarkeit kein Organ zu besitzen schienen, wurde Mussini aufs höchste verehrt und geliebt. Denn er verstand es nicht nur, die künstlerischen Fähigkeiten in jeder Hinsicht zu entwickeln und zu fördern — er war auch väterlich um das Wohl der angehenden Künstler besorgt, suchte sie durch Rat und Tat zum Guten anzufeuern, half den Bedürftigen unter ihnen auf zartfühlende Weise aus, betrübte sich mit allen über Mißerfolge und freute sich über Erfolge, kurz, er behandelte sie wie eigene, geliebte Söhne. Feinfühlig und großmütig veranlagt, empfand er jeden Undank tief schmerzlich, vergab und vergaß aber beim geringsten Zeichen von Reue oder wenn er merkte, daß der Schuldige seiner Hilfe bedürfe.

Seine Lehrtätigkeit hinderte ihn nicht an eigenem, fruchtbarem Schaffen. Bald nach seiner Ankunft in Siena entstand im Auftrag des Großherzogs Leopold von Toskana: »Eudoro e Cimodoce«, ein den »Martyrs« von Chateaubriand entnommenes Thema (Abb. nach S. 152). Das Erstaunen der heidnischen Jungfrau Cimodoce über des jungen Christen Liebestat ist wundervoll ausgedrückt, und die Zeichnung der drei Figuren ist meisterhaft. Dies Gemälde befindet sich jetzt in der »Galleria d'arte antica e moderna« der Akademie von Florenz. Weiterhin sind aus dem ersten in Siena verlebten Jahrzehnt hervorzuheben: eine »Heilige Familie«, »Hl. Isabella und Hedwig«, eine »Mater dolorosa«, der »Sienesische Decameron«, die »Medicäischen Gärten«, ein Gegenstück zu den »Parentali« und endlich der Karton zu einer Madonna »Heil der Kranken«, die ihm



LUISA MUSSINI JESUS WEINT ÜBER JERUSALEM

Text S. 159

vom Großherzog von Toskana bestellt, aber wegen dessen Abdankung und Abreise aus Toskana im Jahre 59 nie ausgeführt wurde, was sehr zu beklagen ist, da sie zu Mussinis Meisterwerken gehört hätte.

Um diese Zeit tritt in das Leben unsres Meisters die teure Gestalt, die für allzukurze Zeit nur seine geliebte Gefährtin werden sollte. Luisa Piaggio wurde ihren Eltern Giuseppe Piaggio und Chiara geborene Capurro am 7. Januar 1830 in Genua geboren. Auch im Hause Piaggio hatte die Kunst eine Heimstätte gefunden. Des Vaters liebste Erholung von seinem Beamtenberuf bestand im Gravieren, Federzeichnen, Blumenmalen und der damals erst aufgekommenen und für einen Dilettanten schwierigen Kunst des Photographierens. Die Mutter malte und versuchte sich mit Geschmack und Geschick im Porträt. Luisa zeigte von klein auf Begabung und ausgesprochene Neigung für die Malerei; jedoch die bescheidene Mutter hielt sich nicht für fähig den ersten Unterricht der talentvollen Tochter selbst zu leiten und vertraute sie schon frühzeitig zur Ausbildung einem Lehrer an. Mit charaktervollem Ernst entschloß sich das junge Mädchen, ihre Kunst nicht nur dilettantisch zu betreiben, sie vielmehr als Lebensaufgabe auszuüben, und um sich ihr ganz hingeben zu können, wollte sie — wie sie damals dachte — unverheiratet bleiben.

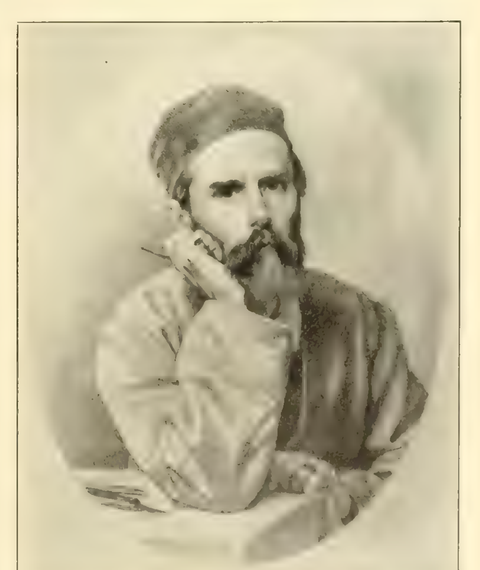
Um den Wunsch der Tochter zu erfüllen, unternahm der Vater 1856 mit ihr eine Kunstreise nach Toskana, was für Luisa nicht nur ein hoher Genuß, sondern zugleich ein wertvolles Ausbildungsmittel war. So besuchte sie auch die Galerien von Florenz und als sie dort L. Mussinis »Musica sacra« erblickte, erwachte in ihr der sehnliche Wunsch, den Maler dieses Bildes zum Lehrer zu gewinnen.

Nach Genua zurückgekehrt, fand sie bald Gelegenheit, in Begleitung einer Bekannten nach Siena zu reisen und so geschah es, daß Luisa Piaggio zu ihrer größten Freude im Jahre 1857 unter der ersehnten Leitung Mussinis Privatstudien beginnen konnte. Dieser Unterricht erschloß ihr ganz neue Gebiete, denn bei der mangelhaften ersten Schulung hatte ihre eigene Begabung sich bisher den Weg selbst bahnen müssen. Nun eröffneten sich bei ihr bis dahin unbekannte Kunstperspektiven und im Bewußtsein, unter der Leitung eines solchen Führers sichere Schritte tun zu können, betrat sie die neue Bahn voll Mut und Eifer. Ihrem Lehrer aber gewährte es eigenartige Befriedigung, eine Schülerin von so aufgeschlossenem Sinn, so seltenen Fähigkeiten und so ernstem Streben zu unterrichten, die in kurzer Zeit sich seine Ratschläge so zu Nutzen machte, daß er sie mehrfach den Akademieschülern als Muster hinstellen konnte. Wegen Abreise ihrer Gefährtin mußte Luisa den Aufenthalt in Siena abbrechen, begab sich aber nach Florenz, wo sie Bekannte hatte, um bis zur Mitte des folgenden Jahres dort tüch tig weiter zu arbeiten. 1859 kehrte sie neuerdings nach Siena zurück und wagte sich nun erfolgreich an bedeutende Aufgaben. In diese Zeit — bis Ende 1861 —, die sie abwechselnd in Siena, Florenz und Genua verbrachte, fallen neben einer großen Anzahl Porträts ihre Hauptwerke, von denen erwähnt seien: eine »Geburt Christi«, gegenwärtig im Rathaus von Genua befindlich; ferner: »Jesu Tränen über Jerusalem« (Abb. S. 158), »Vier Heilige« in Tempera in der Kirche S. Maria di Castello in Genua; endlich ein ziemlich umfangreicher Karton: »Grablegung Christi« von in der modernen Malerei selten übertroffener frommer Innigkeit. Diese Komposition, die unsere Künstlerin nie als Bild ausführen konnte, wurde 1861 auf der ersten nationalen Kunstausstellung in Florenz preisgekrönt. Auf Bestellung führte Luisa Piaggio sodann ein Ölbild und mehrere Temperagemälde für eine Kapelle in der Hauptkirche von Recco (Provinz Genua) aus. Sie erbat sich auch aus der Ferne für alle Arbeiten den Rat ihres verehrten Lehrers.

Unterdessen hatte sich durch den vielfachen Verkehr und die gegenseitige hohe Achtung zwischen Lehrer und Schülerin eine so tiefe Zuneigung gebildet, daß Mussini 1862 nach Genua reiste und dort um Luisas Hand anhielt. Freudig wurde das Jawort gegeben und im April 1863 fand die Hochzeit statt. Als Gattin Mussinis führte die Künstlerin in Siena noch ein Triptychon auf Goldgrund aus: »Kreuzabnahme« nebst St. Petrus und St. Paulus auf den Seitenflügeln. In Tunis ausgestellt, wurde es von dem König Viktor Emanuel II. erworben, der es in seinen Privatgemächern aufstellen ließ. Aber damit war die Künstlerin am Ende ihres Schaffens angelangt; das Leben der Gattin, die schon glückliche Mutter geworden war, hatte den Abschluß erreicht: nachdem sie einem zweiten Töchterchen das Leben gegeben hatte, wurde Luisa Piaggio-Mussini am 17. Januar 1865 von dieser Erde abberufen.

Als dies schwere Leid Luigi Mussini traf, hatte er ein Altarbild für den Dom von Siena in Arbeit: »Der heilige Crescentius heilt einen Blinden auf dem Wege zum Martyrium«, das er wieder aufnahm und beendete, sobald der tieflastende Schmerz ihm zu arbeiten erlaubte. Dann führte er ein Basrelief für die Grabstätte seiner teuren Gattin aus, an deren Seite er dereinst auch ruhen sollte. Hierauf folgten in langer Reihe Arbeiten der verschiedensten Art, die sein Leben bis dicht an dessen Grenze ausfüllten.

In Bezug auf die spätere künstlerische Tätigkeit Mussinis muß hier gesagt sein, daß sein langer Aufenthalt in Frankreich und seine Bewunderung für Ingres, den großen französi-



LUIGI MUSSINI SELBSTBILDNIS

Text S. 160



LUISA MUSSINI SELBSTBILDNIS
Text unten

schen Meister, einen bedeutenden Einfluß auf seine Kunstrichtung gewonnen hatte. Zwar behauptet er die eigene Originalität, doch trugen seine Werke der späteren Zeit nicht mehr das rein-italienische, quattrocentistische Gepräge der früheren an sich. Dieser zweiten Schaffensperiode gehören also seine letzten Arbeiten an und zwar neben zahlreichen Porträts, kleineren, weniger bedeutenden Bildern und Reproduktionen: »B. Franco und B. Bonizzella«, »S. Elisabetha und S. Giorgio«, »L'Educazioni spartana« (spartanische Erziehung), »Nerone« (Nero), »Daphnis und Chloë«, weiterhin »Geburt Christi und Krönung der hl. Jungfrau«, beide für die Mosaiken an der Domfassade von Siena entworfen und darnach ausgeführt. Endlich zwei große Bilder für eine Kapelle im Friedhof von Baden-Baden: »die hl. Agnes erscheint der Tochter Konstantins« und »Grablegung der hl. Agatha in den Katakomben von Catania«. Seine letzte Arbeit war ein Selbstbildnis, das er im Jahre vor seinem Tode für seine Töchter malte. Es ist nicht das einzige, das er ausgeführt hat. Wir fügen diesem Artikel eine Wiedergabe des Kartons zum Selbstporträt in den Uffizien in Florenz bei, nebst einem Eigenbildnis seiner Gattin (Abb. S. 159 und 160).

Am 18. Juni 1888 beendete unser Meister im 75. Lebensjahr, von langen Leiden geschwächt, seine irdische Laufbahn. Er starb als Christ, umgeben von seinen Töchtern und nächsten Freunden, nach einem durch edle Gesinnung und hohe Tugend vorbildlichen Leben. Bis kurz vor seinem Tode hatte er mit rastlosem Fleiß den Unterricht an der Kunstschule fortgesetzt, deren eigentlicher Gründer er war und die ihm so sehr am Herzen lag.

Ehe wir diesen kurzen Lebensabriß schließen, muß zur Charakterisierung Luigi Mussinis hinzugefügt werden, daß er auch ein eleganter und origineller Schriftsteller war. Von seinem literarischen Talent zeugen sowohl akademische Vorlesungen und Aufsätze, welch' letztere in verschiedenen italienischen und ausländischen Kunstblättern erschienen (er schrieb die französische Sprache mit derselben Leichtigkeit wie seine Muttersprache), als auch seine weitausgedehnten Korrespondenzen. Ein Band ausgewählter Briefe über Kunstfragen wurde nach seinem Tod herausgeben. Er war mit vielen bedeutenden Künstlern und Schriftstellern seiner Zeit befreundet und auch seine Regierung gab ihm Beweise ihrer Achtung und Hochschätzung, indem sie ihn häufig mit ehrenden und verantwortungsvollen Missionen betraute. Er war Ritter mehrerer hoher, in- und ausländischer Orden; am meisten schätzte er jedoch die Medaille, die ihn an seine Teilnahme an den Unabhängigkeitskriegen Italiens erinnerte.

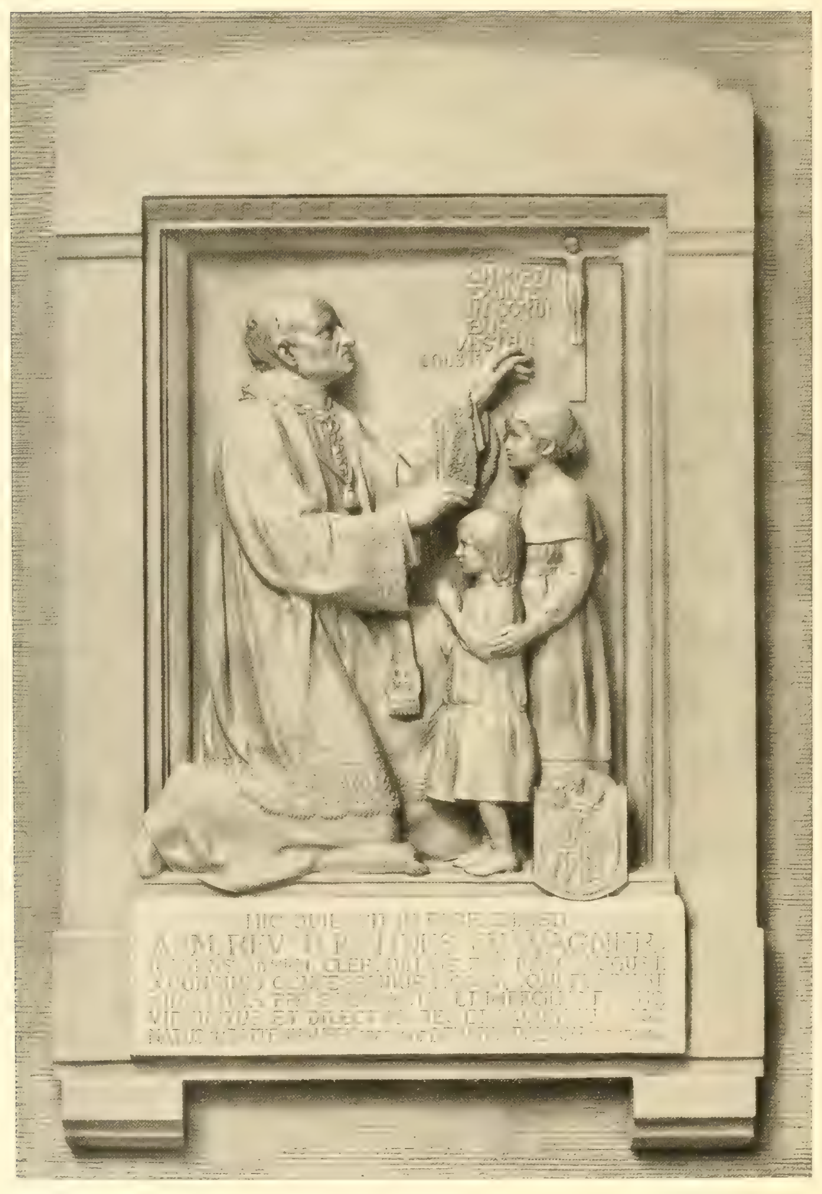
Der Einfluß des bedeutenden Künstlers, der sich auf die verschiedensten Kunstgebiete erstreckt hatte — denn nicht nur Architekten und Bildhauer, auch Kleinkünstler aller Art hatten seinen Rat und seine Belehrung nachgesucht — erlosch nicht mit seinem Tode, sondern pflanzte sich durch einzelne seiner besten und getreuesten Schüler fort, die das ihnen von dem verehrten Meister hinterlassene Erbe den jüngeren Generationen zu übermitteln suchten. Mögen diese nach seinem Beispiel die heilige Flamme der religiösen Kunst pflegen und alles fliehen, was sie entweiht. Möge nach Überwindung der materialistischen Irrung eine neue Periode des Aufschwunges für diese hohe Kunst erblühen im Sinn und Geiste derjenigen, die, von christlichen Idealen genährt, es vermocht haben, sie in Zeiten des Verfalls hochzuhalten.

DAS ANTLITZ DES MICHELANGELO

Drohende Maske der gewalt'gen Seele!
Du Spiegelbild zerstört durch jähen Riß!
Dir schwankt des Lebens Chaos tief im Grunde.
Der Liebe Sehnsucht — Todes Finsternis.
Ein Wissen voll des ungeheuren Dranges
Die Tat des ew'gen Schöpfers nachzutun.
Ein Glückentbehren und ein heißes Zürnen
Auf Menschen unwert — und ein Nimmerruhn.
Titanenantlitz, trotzig wie Dämonen.
Du Auge, das der Himmel Schönheit fühlt,
Du Erdenmund, den Sinnen hingegeben,
Stirn von Gedanken und von Schmerz durchwühlt!
Wie ist dein Acker voll von tiefen Furchen,
Die schwer der Pflug des heißen Ringens zog.
Um höchste Ernte — wie gespannt die Braue,
Die streng der Ehrgeiz letzten Könnens bog.
Du Frucht der Rätselrunen, gramverschrieben
Unnahbar fremd in froher Menschen Stadt.
Nur die Colonna wagte zu erheben
Die weiße Hand und strich die Stirn dir glatt.

M. Herbert.





FRANZ HOSER (MÜNCHEN) — DENKMAL DES GEISTL. RATES WAGNER

In der Kirche der Taubstummenanstalt zu Dillingen in Schwaben

DIE KLOSTERKIRCHE IN ROT

(Zopfkirchen II.)

Von Dr. ADOLF FEULNER

Die Baugeschichte der Klosterkirche in Rot[1]) bietet viel Ergötzliches. Als ringsum in den benachbarten Landen neue Kirchen entstanden und die meisten der naheliegenden Klöster ihre Gotteshäuser neu und prächtig aufstehen ließen, ja auch im eigenen Klostergebiet schönere Kirchen gebaut wurden, als die Mutterkirche war, da wollte auch der Abt Mauritius in Rot (1760—82) nicht mehr zurückstehen. Obwohl er schwer krank war und obschon der Konvent heftig opponierte, begann er noch am Ende seiner Tage mit dem Chorbau einer neuen Kirche. Als dann 1781 das Sanktuarium fertig war, ließ er noch von der alten Basilika, auf die er einen gründlichen Haß hatte, das Dach herunterreißen, dann starb er (1782). Große Sehnsucht der Klosterbrüder hinterließ er, wie der Chronist Stadelhofer bemerkt, nicht, aber um so mehr Schulden. Sein Nachfolger wurde Willebald Held (1782—89). Das war nun ein vorsichtiger und sparsamer Herr. Da von der alten Kirche nur mehr die nackten Mauern dastanden, mußte er mit dem Neubau fortfahren. Er versicherte sich zunächst der Zustimmung und der Beihilfe des Konvents und war bereit, jeden guten Rat zu hören — und deshalb verzichtete er auch darauf, einem gelernten Architekten die Oberleitung zu übertragen. Erstens war das viel billiger und zweitens ist es nicht weit her mit den Kenntnissen der Architekten, die, wie der Chronist behauptet, gerne große Sprüche um teures Geld verkaufen und dabei doch nichts wissen. Man hatte kurz vorher mit dem Architekten des Chorneubaues, J. B. Laub, schlimme Erfahrungen gemacht. Das einfachste war, das Kloster baute selbst. Mit echt deutscher Gründlichkeit begann man von vorne, mit der Theorie. So kaufte man sich zunächst ein Buch über die Baukunst, für welches im Jahre 1783 6 fl. ausgegeben wurden; der Titel ist leider nicht genannt. Dann entwarfen Abt Willebald, der Kellermeister P. Dominikus Schmid und der Küchenmeister P. Mauritius Sohler zusammen den Riß, Martin Barthen zeichnete ihn aus. Diese genannten Herren, dazu der Maurermeister Joseph Jaeck aus Zell und sein Bruder, der Palier Antonius Jaeck bildeten auch die höhere Instanz in schwierigen Fragen. Nur ein einziges Mal fragte man den gelernten Architekten Heinrich Knoll aus Memmingen um Rat. Es wird wohl damals gewesen sein, als am 9. Juni 1783 beim zu frühen Entfernen der Lehrbögen das Hauptgewölbe im Schiff einstürzte und unter anderen auch Mauritius Barthen und Anton Jaeck begrub. Sonst ging der Bau rasch vorwärts. Am 26. März 1783 legte man ohne besondere Feierlichkeit den ersten Stein zum Chor und Schiff der Kirche und am 28. Oktober des gleichen Jahres fand die Einweihung statt. In nicht mehr als sieben Monaten und fünf Tagen wurde, wie der Chronist rühmend hervorhebt, der Bau der bedeutenden Kirche, die 178 Fuß in der Länge, 74 in der Breite mißt und eine Mauerdicke von 4—5 Fuß besitzt, fertig durchgeführt.

Dann begann die Ausstattung der Kirche. Die Gebrüder von Au (van Ow) erhielten für die Fresken im Chor 400 fl. Ihre Arbeit genügte nicht und man berief deshalb zur Ausmalung des Schiffes den kurtrierischen Hofmaler Januarius Zick. Dieser blieb im ganzen 21 Wochen im Kloster. Am 24. September 1784 vollendete er die Fresken und am 27. Oktober erhielt er dafür 2600 fl., darunter 300 fl. als Präsent. Sein Lehrjunge Brog bekam 12 fl. Mit den gelehrten Klosterherren kam Zick übrigens in Konflikt, als er, der die architektonische Ausgestaltung der prächtigen Klosterkirche in Wiblingen kurz vorher durchgeführt hatte, sich auch anmaß, architektonische Kenntnisse zu besitzen. Hätte er das nicht getan, so hätte er ein

[1]) In Württemberg, O.-A. Leutkirch. Ehemals Prämonstratenserkloster. Quellen: 1. Archivalische: P. B. Stadelhofer, Historia collegii Rothensis in Suevia. Bd. III. Mskr. im Landesarchiv Stuttgart. — Kirchenbaubuch oder Berechnung aller Kosten, welche beim Kirchenbau gemacht werden. Mskr. im Gräfl. Erbachschen Archiv in Rot. 2. Literarische: W. Kick und B. Pfeifer, Barock, Rokoko und Louis XVI, Stuttgart s. a. S. 14. — G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmale III, 435. — P. W. v. Keppler, Aus Kunst und Leben, N. F. Freiburg 1906, S. 156.



INNERES DER KLOSTERKIRCHE ZU ROT. BLICK ZUM HOCHALTAR
Text S. 163 ff.

besseres Andenken hinterlassen, bemerkt der Chronist; so waren seine Malereien viel besser als seine Redereien. Ende Oktober 1784 wurde auch der Stukkator Feichtmayer (gemeint ist Franz Xaver Feichtmayer aus München) mit der Ausstukkierung fertig. Was er bekam, ist nicht genau angegeben. Er war von 1784—86 jedes Jahr 10—20 Wochen anwesend, 1786 wurde er mit den Stuckmarmoraltären, die immer an Ort und Stelle gemacht wurden, fertig. In der großen Abschlußrechnung sind für ihn nur 2—3 fl. pro Woche als Anschlag für Kost und Wohnung aufgerechnet. Der Maler und der Orgelmacher waren besser bezahlt. Sie bekamen Verpflegung mit Kaffee, Holz und Licht, um wöchentlich 3 fl. Orgelmacher war wie in Wiblingen Joh. Nep. Holzhey

von Ottobeuren. Als Bildhauer werden neben Feuchtmayer genannt Michael Schuster von Kallmünz beim Chorgestühl, dann ein gewisser Krügle. Als Faßmaler Bruder Martin Dreyer von Wiblingen, Willibald Denzel und Simpert Feuchtmaier. Die übrigen Namen sind ohne Bedeutung. 1786 war die Ausstattung abgeschlossen; die kleineren Arbeiten dauerten noch bis 1788. Damals betrugen die Gesamtausgaben etwas mehr als 60 000 fl., eine lächerlich geringe Summe für einen Bau von dieser Größe und Bedeutung.

Man könnte allerdings bei Betrachtung der Außenarchitektur glauben, die Durcharbeitung des Äußeren der Kirche habe unter einer gewissen Sparsamkeit leiden müssen, wenn man nicht wüßte, daß die schmucklose Gestaltung des Außenbaues zu den Stileigentümlichkeiten des süddeutschen Rokoko gehört. Die Nüchternheit ist hier auf die Spitze getrieben. Die Breitseiten haben überhaupt keine architektonische Gliederung. Die Ostseite mit der zwischen die Türme eingezwängten, abgeflachten Apsis und den dreigeschossigen, verjüngten Türmen, die mit einer malerischen, zweimal eingeschnürten Kuppel bekrönt sind, bilden mit dem turmreichen, stattlichen Klosterbau eine prächtige Gruppe, die Türme sind aber an sich zu schlicht und stehen in keinem richtigen Verhältnis zum Kolossaldach des Langhauses. Die Westseite ist als Schau- und Frontseite im gewöhnlichen Schema gegliedert: Vertikale Dreiteilung durch vier toskanische Pilaster; in den Seitenteilen Nischen mit den Figuren St. Augustin und St. Norbert, im Mittelteil ein großes Rundbogenfenster. Abschluß durch ein ausladendes Gesims mit Zahnschnitt. Im Obergeschoß endigt der Mittelteil mit einem Dreiecksgiebel und ist durch geschweifte Seitenteile angegliedert. Auf den Innenraum ist Rücksicht genommen, da das Gesims in der Höhe des Kämpfers sitzt; sonst erfahren wir aber über den Innenraum nichts. Das ist auch nicht gewollt; es soll ja der Reichtum im Innern in bewußten Kontrast treten zur Dürftigkeit der Außenarchitektur, hier ebenso wie bei den meisten Kirchen der Zeit.

Im Innern überrascht die Größe und Lichtheit des Raumes, der klare und ruhige Rhythmus und vor allem die vornehm ruhige Wirkung, die auf einer verfeinerten Abtönung von Architektur und Ausstattung beruht. Die im hellen Weiß sich frei emporreckenden seitlichen Pfeiler führen den Blick schnell nach oben, wo das mächtige, freskengeschmückte Gewölbe im unbestimmten Schwanken zwischen der beruhigenden Tonnenform und der starren Horizontale einer Flachdecke gespannt ist. Im deutlichen Relief treten die Kapitäle und das reiche Gebälk heraus. Diese Horizontalen führen mit der Empore und den langsam sich wölbenden Wandbögen den Blick in die Tiefe und leiten ihn in ruhigen Intervallen bis zum hell erleuchteten Choraltar. Das Licht des Schiffes ist hell und klar, die Lichtquellen sind verborgen (Abb. S. 162 und 165).

Der ruhige Gesamteindruck hat im allgemeinen Ähnlichkeit mit dem einer späten Renaissancekirche; nur die schlankeren Proportionen und die Unbestimmtheit der Decke weichen am meisten ab. Die Ursache dieses Eindruckes zeigt der Grundriß. Der alte Barocktyp, wie er sich von der Gesù-Kirche in Rom über die Münchener Michaelskirche hinweg bis herauf nach Obermarchtal entwickelt hat und der in Deutschland ja schon durch gotische Bauten vorgebildet war, erscheint hier in einer modernisierten Variation: ein einheitlicher, gewölbter Raum mit wenig niedrigeren Seitenkapellen zwischen den eingezogenen Strebepfeilern, und eingezogenem Chor. Der Grundriß hat Ähnlichkeit mit benachbarten Kirchen der Vorarlberger, weicht aber in einem entscheidenden Punkte davon ab: das Querschiff, das bei den Bauten der Vorarlberger gewöhnlich vorhanden ist, fehlt hier anscheinend. Tatsächlich aber besteht es noch im Rudiment. Der Chor umfaßt nämlich zwei Teile, den eingezwängten, zwischen die älteren Türme gespannten, eigentlichen Chor (Altarhaus), der noch von der älteren Bauperiode herrührt, und das Presbyterium (Mönchschor) von der Breite des Langhauses. Zur Ausgleichung dieser in der Größe unterschiedenen Teile sind einfach die letzten Langhauspfeiler eingezogen, so daß sie in einer Flucht mit der Chorwand stehen. Da nun das Presbyterium eine Längenausdehnung gleich der Chorbreite hat, entsteht eine quadratische Vierung, die auch im Aufbau als solche gekennzeichnet und durch eine Kuppel ausgezeichnet ist. Das Presbyterium, das breiter ist als die Langhausjoche, ist also gleichsam ein verkümmertes Querschiff, oder mit anderen Worten: das Querschiff ist in Anlehnung an die Vorarlberger Bauten auch hier noch gegeben, es hat aber nur mehr den Zweck, Ausgleich zwischen Chor und Langhaus zu schaffen. Auch ist dann das Chorgestühl bis zur Fluchtlinie vorgerückt, sodaß die Einheitlichkeit im Aufbau zustande kommt, aber auf Kosten des Querschiffes, dessen Seitenenden dadurch vollständig ausgeschaltet sind. Das, was den hohen Bauherren als Ziel vorschwebte, der große, einheitliche Raum, das wurde auch erreicht, aber

durch Gewaltsamkeiten im Grundrisse, der bei seiner Einfachheit dilettierendes Nachempfinden naheliegender Vorbilder nicht verkennen läßt.

Die Schwächen des Kompromisses treten im Grundrisse viel mehr heraus, als im Aufbau, wo die Ansatzpunkte geschickt durch die Altäre und das Chorgestühl verdeckt sind, und wo vor allem die Kunst des Malers und Stukkators zur Geltung kommt. Ganz zu verbergen waren sie auch hier nicht. Die eingezogenen Pfeiler sind mit auf drei Seiten kannelierten, jonisierenden Pilastern besetzt; darüber folgt das Gebälk mit dem ausladenden Kranzgesims, das aber nur bis zur Wand läuft. Die Kapitäle und Gesimse sind außerordentlich rein geformt; auf der antikisch ruhigen Bildung der Details beruht nicht zum geringsten Teile die ruhige Wirkung des Raumes. Über dem Kranzgesims ein attikaartiger Kämpfer und auf diesem ruht das Gewölbe. Das Gewölbe ist bereits ziemlich flach gebildet. Je mehr man sich dem saalartigen, einheitlichen Raum des Klassizismus nähert, desto flacher wird auch das Gewölbe. Im nahen Buchau sind die letzten Konsequenzen gezogen, aber von einem Franzosen. Am Gewölbe selbst ist nur östlich und westlich je ein Joch ausgeschieden; die Gurtbogen sind kassettiert. Der Aufbau an sich forderte auch hier die Aufteilung in Joche entsprechend den Wandpfeilern, wie in den älteren Vorarlberger Bauten; das Streben der Zeit ging nach einem einheitlichen Raum und so mußte hier die dekorative Kunst des Malers helfend eingreifen. Im älteren Chor und im Querschiff ist die Einteilung in Joche vorhanden. Der Chor ist noch in der Tonne gewölbt, auch die Scheidbogen der Vierung und der Chorbogen sind rund. Die Größe des Chorbogens war durch die Größe des Chores gegeben; dadurch entstand eine unschöne Stirnwand dem Langhaus zu, die der Maler vergeblich zu gliedern versucht hat. Der Gewohnheit der Vorarlberger Baumeister entsprechend ist auch die Empore beibehalten. Durch Raumerfordernis war sie kaum bedingt, sie hat nur ästhetische, dekorative Bedeutung: sie gliedert die Seitenkapellen in zwei Geschoße; im verhältnismäßig niedrigen Untergeschoß sind die Altäre aufgestellt. Die Aufteilung in zwei Geschoße ist aber nicht aus der Architektur entwickelt, die Empore ruht nicht auf dem gewölbten Untergeschoß, wie ähnlich die Orgelempore, sondern auf Konsolen, und sie überschneidet die seitlichen Pilaster. Sie beginnt auch nicht in der Höhe der Orgelempore, so daß die Zweigeschoßigkeit konsequent durchgeführt wäre, sondern setzt etwas unterhalb an. Mit Beginn des Chores hört sie auf; im älteren Chor sind große, einheitliche Fenster. Sehr schön sind auch an der Empore die Details, die Konsolen, die Balustrade mit dem klassizistischen, geraden Flechtbandmuster, dann die konsolenartigen Zwischenglieder der Orgelempore.

Sind auch Grundriß und Aufbau nicht ohne Schwächen, das Primäre, der Raum ist groß und bedeutend. Das Streben der Zeit nach hoher Synthese, nach gewaltigen Eindrücken zeigt sich nirgends mehr so unverhüllt und auffällig, wie in diesem späten Kirchenbau, den allein das hohe Wollen großdenkender Bauherren geschaffen hat. In der Nachempfindung eines alten Grundrißschemas liegt nicht viel Originalität, aber die raumschöpferische Kraft der Zeit tritt auch hier bestimmt zutage. Unter den großen Kirchenbauten des ausgehenden, deutschen Barock gebührt auch dieser Kirche ein hoher Rang; wirkliche Bedeutung gewinnt sie aber vor allem durch die höchst geschmackvolle Ausstattung.

Die Deckengemälde Zicks dienen hier, wie in Wiblingen in den ornamentalen Teilen zur Ergänzung der Architektur. Im Schiff erheben sich über den mittleren Pfeilern Pilaster mit Atlanten, wuchtige, massige Gestalten die den Rahmen des großen Deckenbildes tragen. Dieser Rahmen ist plastisch gedacht; er wirft einen starken Schlagschatten. Das große Deckengemälde wird dadurch in etwas zopfiger Art tektonisch motiviert. Ähnlich ist es im östlichen und westlichen Schmaljoch, die Umrahmung der Schmalbilder ruht auf Konsolen. Die Zwischenfelder sind dann mehr flächenhaft dekoriert. Die en camieux mit grünlichgrauen Tönen gemalten Putten auf Wolken, die Lambrequins, sowie die eigenartigen, renaissancehaften Rankenfüllungen, sind als leichtes Relief auf dem grünen Hintergrund gedacht. Die Stirnwand des Chorbogens ist mit einem in großen Voluten laufenden Akanthusornament gefüllt, das in seinem großen Duktus nicht recht zur Feinheit der Stuckornamentik passen will. In der Vierungskuppel sind in die Zwickel die vier Evangelisten gesetzt, der Bildrahmen ruht auf Konsolen. Die tektonische Motivierung fehlt im Altarhaus. Die Fresken, die v. Au 1780 signiert sind, sind unmittelbar in die Stuckumrahmung eingebettet. Dargestellt ist hier im Altarhaus die Bekleidung des hl. Norbert und der Triumphzug des Heiligen (Verherrlichung der Ordensgelübde). Die Bilder der von Au sind figurenreiche Kompositionen mit vielem allegorischen Beiwerk in einem faden, unbe-



INNERES DER KLOSTERKIRCHE IN ROT. BLICK NACH DER EMPORE
Text S. 163 ff.

stimmten Kolorit. Sie verlieren vor allem durch die Nähe der glänzenden Bilder Zicks (bez. 1784), von denen die »Aufnahme Mariens in den Himmel« und »Christus unter den Schriftgelehrten« zu seinen besten Werken gehören. Im Abendmahl und der Vertreibung aus dem Tempel ist der schmale Rahmen einer freien Entfaltung der schöpferischen Kraft hinderlich. Farbig sind die Fresken wie in Wiblingen der Architektur außerordentlich gut angepaßt. Bestimmend wirkt das helle, feine Graugrün der flächenhaften Dekoration auch im farbigen Aufbau der Bilder nach.

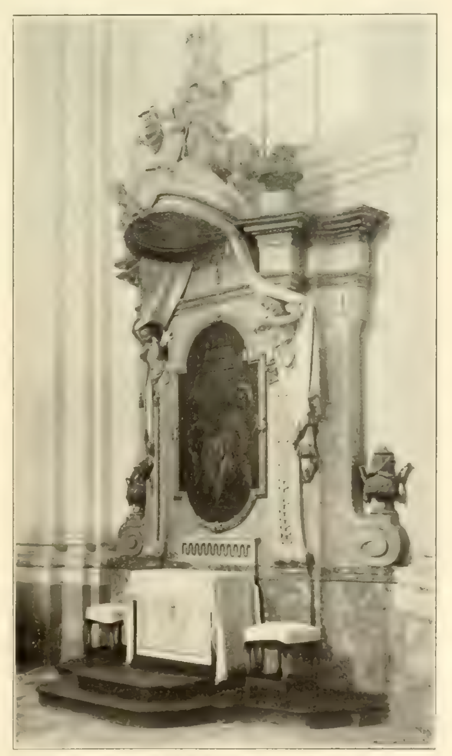
Sehr bedeutend in der Gesamtheit ist auch die Ausstattung, Altäre, Kanzel, Chorgestühl und Beichtstühle. Beim Hochaltar, der als Zielpunkt der Langhausachse eine monumentalere Wirkung forderte, gefällt sich Feucht-



EIN SEITENALTAR DER KLOSTERKIRCHE ZU ROT. LINKS DER HOCHALTAR
Text S. 165—167

maier in der barocken Häufung tragender, kompositer Säulen auf hohem Sockel, die in einem triklinienförmigen Rahmen das Altarblatt umgeben und ein schweres Gebälk mit einem halbkreisförmigen Aufsatz tragen. Vom Aufsatz wallt eine leichte, blaue Draperie herab und schlingt sich um die Säulen. Diese naturalistische Verwendung des Schmuckes steht im strikten Gegensatz zum freien, unorganischen Rokokogeschnörkel. Hier ist jeder Teil des Schmuckes statisch berechtigt angebracht, an das architektonische Gerüste angefügt. Der figürliche Schmuck im Aufsatz und vor allem die großen Figuren zwischen den Säulen, St. Augustinus und St. Norbert sind echte Stücke der Übergangszeit, leicht und frisch, aber doch schon maßvoll in der Bewegung, mehr statuarisch. Das Altarblatt,

Anbetung der Hirten von Heiß, entspricht nicht der Bedeutung des umrahmenden Aufbaues. Bei den Altären vor dem Chorbogen bedingt den Hauptreiz das Figürliche und die sparsame Verwendung des Schmuckes. Der Aufbau ist dem Hochaltar ähnlich, nur viel einfacher. Vier komposite Säulen mit verkröpftem Gebälk und abschließendem Halbkreisaufsatz bilden den Rahmen für das Altarblatt. Dieses architektonische Gerüste schmükken wenige Festons, Rosetten, Urnen und vor allem die reizenden Putten des Aufsatzes mit der Drapierung. Nur die Wolken mit den Puttenköpfchen über den Altarblättern sind in der freien Art des Rokoko unregelmäßig verteilt. Die Putten, Wolken und die Draperien der Altäre sind auch bunt getönt, etwas naturalistisch und doch sehr zart, so daß sie ausgezeichnet zum rötlich-violetten Stuckmarmor der Altäre passen. Die Kapitäle und die ornamentalen Teile sind Gold. Die lichte, helle, vornehme Stimmung des Gesamtraumes wird auch durch die Feinfarbigkeit der Altäre geschaffen. Die Blätter an diesen Seitenaltären, die Taufe Christi von Zick (Abb. S. 166) und die Erschaffung Adams von Christian Wink sind der Umrahmung gut angepaßt. Zick ist koloristisch besser, bei Wink fesselt hier die penible Durchführung; das Kolorit ist glasiger, der Ausdruck starrer als bei Zick. Bei den Altären der zweiten Seitenkapellen von Osten sind an die Stelle der Altarblätter Reliquienkästen mit den Vollfiguren von Heiligen getreten. Der Aufbau ist ähnlich. In den Seitenkapellen des dritten Joches sind über zwei Ovalbildern, der hl. Familie von Dreyer und einer Marter des hl. Sebastian, große freiplastische Stuckgruppen angebracht: rechts Christus am Kreuz mit Assistenzfiguren, links Moses und die eherne Schlange. Der Christus ist spätgotisch; die Figuren aus Stuck sind weniger frisch als die Arbeiten Feuchtmayers, sie dürften auch von Gesellenhand gemacht sein. In den Kapellen des vierten Joches stehen auf einfachem Sockel Schreine mit Reliquienfiguren von Heiligen; darüber eine trauernde Figur; links ist in der Bekrönung unter einem Baldachin eine gute spätgotische Pietà. Sehr reizvoll sind wiederum die Baldachinaufbauten über Kredenztisch (Abb. nebenan) und Abtstuhl seitlich vom Hochaltar. Vier Volutenpilaster, von denen die inneren hermenartig in Putten endigen, tragen einen Baldachin, der von einer Figur bekrönt ist, links St. Norbert, rechts St. Verena. Die zarte, graziöse Gestalt der Heiligen im faltenreichen, großzügig gelegten Gewande ist ein höchst liebliches Werk aus der Übergangszeit zum Klassizismus. Das Chorgestühl (Abb. S. 168) ist aus zwei verschiedenartigen Bestandteilen zusammengesetzt. Die Stalle und das vielgeteilte Dorsal wurden für die alte Basilika 1693 gefertigt; diese Jahreszahl mit den Buchstaben M A Z R (Martinus, Abt zu Rot) findet sich am Gestühl. Die mit Engelköpfchen und umrahmten Spiegeln geschmückten, übereck gestellten Säulen mit dem darüber verkröpften Gebälk, die reich verzierten Ädikulen mit den unruhigen Heiligenfiguren, die vollkräftige Flächenfüllung der Felder über und unter den Nischen, das alles bringt gerade im Kontraste zum ruhig gebildeten Aufsatz den Eindruck des stark Bewegten. Der Aufsatz ist aus der Erbauungszeit: auf einer Attika die dreiteilig abgestufte Umrahmung des Orgelwerkes; die Bekrönung



KREDENZTISCH IN DER KLOSTERKIRCHE ZU ROT
Text nebenan



CHORGESTÜHL MIT ORGEL-ÜBERBAU IN DER KLOSTERKIRCHE ZU ROT
Text S. 167 und unten

bilden Zopfurnen. Der Aufbau erinnert an Wiblingen. Möglicherweise hat auch hier Januarius Zick den Entwurf geschaffen. Ähnlich im Aufbau ist die reiche Westorgel; nur gewinnt diese durch die helle Färbung, die der feinen Gesamttönung des Raumes angepaßt ist. Sehr beachtenswert sind trotz ihrer Einfachheit auch die Beichtstühle (Abb. S. 169). In der Dekoration des dreiteiligen Aufbaus die ruhige Zopfornamentik, im Aufsatz die stark bewegten Heiligenfiguren von krausem Akanthus umschlossen. Die Schnitzarbeit ist auch hier gut, leider aber ist der Meister nicht genannt.

»Auch diese kirchlich stilisierten typischen Darstellungen werden am Ende langweilig. Ich kann mir eine kindliche Unbefangenheit denken, die das ganz vermiede und die Aufgabe doch löste.« Brentano an Steinle

Mancher klopft mit dem Hammer an der Wand herum und glaubt, er treffe jedesmal den Nagel auf den Kopf. Goethe.

EIN AUGSBURGER ERZGIESSER UND SEINE WERKE

Neue archivalische und kunsthistorische Beiträge zur Bronzeplastik der Renaissance.

Von Dr. ANTON NAEGELE-Riedlingen a. D.

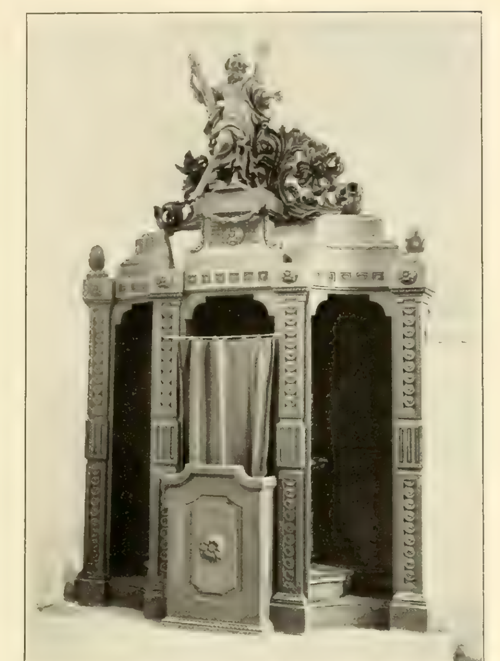
(Schluß)

Die Kreuzigungsgruppe in St. Ulrich und Afra 1605.

Nach Vollendung der großen Brunnenwerke hören wir in den nächsten Jahren nichts, was von Bedeutung wäre. Die Baumeisterbücher von 1602 und 1603 fehlen leider fast ganz im Stadtarchiv Augsburg. Nur vom Ende des Jahres 1603 sind drei Posten im Wert von 1134 fl. mitgeteilt. Die folgenden Jahre verzeichnen Ausgaben für die Gießhütte im Wert von 2270 fl. (1604), 1199 fl. (1605), 2092 fl. (1606), 1710 fl. (1607), 3447 fl. (1608), 2682 fl. (1609) und gar 4612 fl. fürs Jahr 1610, den höchtsen Posten unter allen Baumeisterbuch-

einträgen. Nur selten sind die Gegenstände genannt, zu denen das also gewertete Metall verwendet wurde. Ins Jahr 1605 fällt der Guß der großen Kreuzigungsgruppe in der Kirche St. Ulrich und Afra. Bis 1812 war der Kreuzaltar mit dieser ehernen Bildgruppe an eine Säule angelehnt, jetzt bildet sie den beherrschenden Mittelpunkt; nach allen Seiten hin sichtbar, ist der Hauptschmuck des herrlichen Gotteshauses in die Mitte zwischen Chor und Schiff gerückt. Hinter dem Altar ragt auf dunkelgrauem Marmorpostament in der Mitte das hohe Kreuz auf, das früher mit Ebenholz überzogen war. Am allzuhohen Kreuzesstamm hängt der Erlöser in Lebensgröße, ein Bild des Schmerzes, eine Gestalt voll edler Empfindung. Magdalena hält das Kreuz Christi umklammert, das der Zeit eigene, oft hohle Pathos spricht aus der pathetisch bewegten Figur. Zur Linken steht in stiller Trauer, das Haupt geneigt, die Mutter Jesu; zur Rechten, aufwärts schauend und mit der rechten Hand aufwärts weisend, der Lieblingsjünger Johannes. Alle drei Figuren sind aufs reichste drapiert, jede drückt in anderer Geste und Haltung eine verschiedene Stufe des Leidens und Mitleidens, der Compassio, aus. In dem Postamente sind vergoldete Inschriften in Majuskeln außen und innen angebracht; unter der Figur der hl. Maria: Torcular calcavit Dominus virgini filiae Juda, Hier. 1, unter der des Johannes: Sic eum volo manere, donec veniam. Joannis ultimo (= die Kelter hat der Herr getreten der Jungfrau, Tochter Juda's, Jer. 1 und Ich will, daß er so bleibe bis ich komme, Johannis, am letzten [Kapitel]). An der Innenseite des Postaments stehen links und rechts die Worte Jesu an Maria und Johannes: Ecce filius tuus, Ecce mater tua; in der Mitte unter dem Kreuz: Altare privilegiatum.

Besonders wichtig ist in Ermangelung anderer Quellen das Wappen an der Außenseite, ein köstlich dekorierter Bronzeschild mit dem Wappen des Stifters der Gruppe, Abt Johann Merk (1600—1622), das von Engeln gehalten wird. Nach Frieseneggers[1]) jüngster gründlicher Beschreibung der Kirche, die auf Khamms Hierarhia Augustana[2]) und Stettens Kunstgeschichte Augsburgs[3]) fußt, hat der Abt von St. Ulrich im Jahr 1605 dem Bildhauer Johann Reichel von Landsberg und dem städtischen Glockengießer Wolfgang Neidhart die Gruppe in Auftrag gegeben, die 3000 fl. dafür erhielten.



BEICHTSTUHL IN DER KLOSTERKIRCHE ZU ROT
Text S. 168

Mag auch das Urteil über diese Kreuzigungsgruppe nicht allseitig günstig lauten, mag man wie Berthold Riehl[4]) besonders an Magdalena und an Maria den echten Ausdruck edlen Empfindens vermissen, jedenfalls zeigen die Kolossalfiguren das mächtig fortgeschrittene technische Können unseres Augsburger Meisters, dem bei diesem kirchlichen Kunstwerk ein einheimischer Bildhauer von geringeren Fähigkeiten als Bolognas Schüler Adrian de Vries zur Seite stand, nämlich Johann Reichel von Landsberg oder Schongau. Von demselben Künstler ist die Magdalena unter dem Kreuz modelliert, die in der Michaelskirche in München steht, desgleichen die nachher zu besprechende Zeughausgruppe.

Nicht mehr als Vermutung, der aber sehr große Wahrscheinlichkeit beikommt, kann ich

[1]) Augsburg 1900, S. 27.
[2]) I 1709, S. 308
[3]) 1779 I, S. 447.

[4]) Augsburg S. 124



GEORG GRASEGGER (KÖLN)
VON DER BARMER BANK IN BARMEN

ins Feld führen für Neidhartschen Ursprung anderer Bronzewerke. Das Taufbecken in St. Ulrich und Afra tragen zwei eherne Knäblein; ihre Modellierung hat man ohne Grund dem Adrian de Vries zuschreiben wollen. Doch ist der Unterschied zwischen diesen Putten und zweifellos adrianischen Schöpfungen zu groß, eher kann man sie als Werk Reichels oder eines anderen einheimischen Künstlers ansprechen. Mit den Engeln auf dem Bronzewappen des Abtes Johann Merk, die Reichel modellierte und Neidhart goß, zeigen sie auffallende Verwandtschaft. In beiden Fällen ist der Guß des köstlichen Fußgestells durch Wolfgang Neidhart, der Werke von beiden Künstlern goß, das wahrscheinlichste.

Die Erzgruppe: St. Michaels Sieg über Luzifer 1607.

Der erste Bau, den Elias Holl als städtischer Baumeister in Angriff nahm und 1607 vollendete, vereinigte wieder Erzgießer und Architekten. Das Mittelgeschoß des Zeughauses [1]), das sich auf dem einfachen, mit stattlichem Portal versehenen Unterbau erhebt, sollte die St. Michaelsgruppe schmücken, die Reichel formte und Neidhart goß. In den Baumeisterbüchern fanden sich auch über die Zeughauserzgruppe mehrere Einträge: am 7. Okt. 1606 über 250 fl. an Wolfgang Neidhart »von wegen der Bilder zum Zeughaus« und mit der gleichen Bemerkung am 17. Februar 1607 über 500 fl. Es ist also zwei Jahre an dem Kolossalwerk für die Zeughausfassade gegossen worden. Andere Dokumente über die Erzgruppe bewahrt ein Neidhartfaszikel des Augsburger Stadtarchivs auf, wo genau die Ausgaben für die einzelnen »Bilter S. Michaöll« mitgeteilt werden: Schon 1605, 16. Novemb., wird eine Kupferlieferung: 183 Ztr. 29 Pfd. gebucht, dann mehrere Posten im folgenden Jahre 1606 »eysenstarkher Zinn«, im ganzen für fl. 66 kr. 2. Weiterer Metallverbrauch am 31. August 1606 wird spezifiziert für drei Kinder, zwei Flügel, ein Gewand, den Adeller. Es folgen 1607 Ausgaben für »Lanze, Strütt-Kolben, Schwert, Drommett« zu St. Michael. In Summa erhielt er 1645 fl. 56 kr., der Gesamtverbrauch an Kupfer und Zinn beträgt 98 Ztr. 53 Pfd. Alle diese Einzelangaben sind zweifellos auf die Zeughausgruppe zu beziehen. Heute noch schmückt sie das einfache Portal des jetzt als Zentralfeuerwache dienenden Zeughauses, dessen »reiche, noch jugendlich kräftige, ja üppige Fassade« mit ihrer durch Gesimse stark betonten Horizontale nach Riehl[2]) erst 1607 von Holl vollendet wurde. Einen Aufriß der Schauseite von Elias Holls Hand bewahrt die Hollsammlung, einen anderen der Antiquitätenhändler Flessa in Augsburg. In Stichen ist die Fassade verewigt worden von Wolfgang Kilian (1659), Simon Grimm in seiner Augusta Vindelicorum (1678), Remshart (um 1710); Jakob Sandrart und Georg Schiflen haben nur das Portal gestochen.

Das zweiflügelige, sechsgeschossige Gebäude hatte zwei große Hallen in jedem Geschoß, die 1897 in Zimmer mit Zwischenwänden verwandelt wurden. Jedes Geschoß der am Boden 56 Fuß breiten, 90 Fuß hohen Hauptfassade hat seine eigene Ordnung durch besondere Pilasterbildungen angedeutet. Das einfache wie kunstvolle Untergeschoß hat in der Mitte ein stattliches Portal; drei Seiten eines gleichseitigen Achtecks bilden den Türsturz, der auf rustizierten dorischen Pfeilern mit vorgelegten Pilastern ruht. Dorische Säulen auf würfelförmigen Postamenten tragen das verkröpfte Gesims. Während das untere Geschoß in der Mitte der quadratischen Seitenfelder je ein quadratisches kleines Fenster zeigt, hat das zweite runde Seitenfenster über blinden Rechteckfenster unter durchbrochen Giebeln, das Mittelfenster ist ebenfalls rund. Unter ihm erhebt sich die Erzgruppe. Nach Julius Baums[3])

[1]) S. J. Baum, Die Bauwerke des Elias Holl 1908, S. 50 ff., Riehl, Augsburg, S. 12 ff. Stich v. W. Kilian 1659, Remshart um 1710, Simon Grimm, Aug. Vind. 1678.

[2]) Augsburg S. 127.

[3]) A. a. O. S. 52.



GEORG GRASEGGER (KÖLN) KAISER WILHELM I.

Bronze Am Kreisstandehaus in Köln

jüngsten Forschungen hat der erste Aufriß Holls, der für dieses erste Werk als städtischer Baumeister zwei Entwürfe fertigte und den zweiten ausführte, die Figur einer kriegerischen Göttin mit Waffen und Fahnen. Im zweiten Aufriß fehlt jedoch die Figurengruppe, die durch die noch heute erhaltene ersetzt wurde.

Nach einer älteren Beschreibung der Schönheiten der Kreisstadt Augsburg[1]) ist die St. Michaelsgruppe am Zeughaus 16 Schuh hoch, 80 Zentner schwer. Der Erzengel Michael steht auf einem kleinen Postament, das eine griechische Inschrift trägt als Widmung an den Patron des Kriegshandwerks: ΑΡΧΙΣΤΡΑΤΗΓΩΙ. In seiner hocherhobenen Rechten schwingt er das Schwert des Herrn; die Linke, die wohl eine andere Waffe, etwa eine Lanze trug, ist gesenkt. Zwei mächtige Flügel gehen von den Schultern aus. Ein faltenreiches Obergewand bedeckt Brust, Hals und

[1]) 1818, S. 4.







G. GRASEGGER (KÖLN) RÖMER G. GRASEGGER (KÖLN) GERMANEN IM URWALD

Am Museum der Stadt Neuß

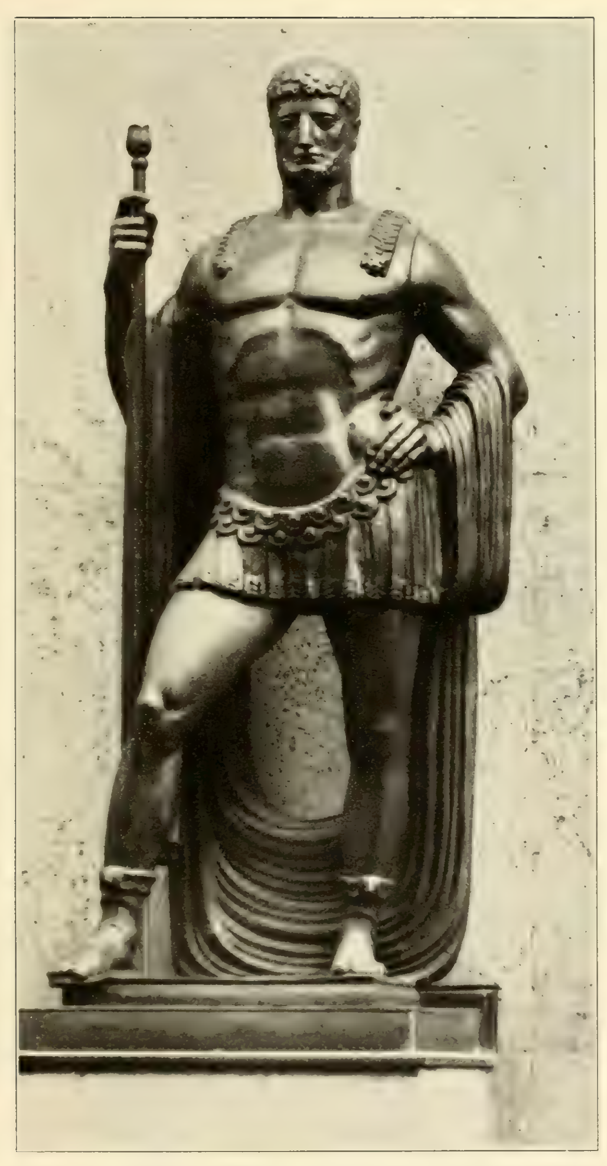
Oberarm und läßt die mittlere Partie des Körpers frei, eine Art Lederkoller schützt den Unterleib. Das Haupt, von starkem auffallendem Rollenhaar umwallt, ist auf den Feind gerichtet, der zu seinen Füßen sich krümmt. Satan liegt quer auf dem Postament, menschlich gebildet wie ein Titan mit zwei Hörnern; Michael setzt seinen linken Fuß auf seinen schmerzdurchzuckten Körper. Der Aufbau des Ganzen ist etwas akrobatenhaft. In sorgloser Freude stehen oder lagern drei beflügelte Knaben zu beiden Seiten des Siegers über den Satan. Links (vom Beschauer) sitzt auf dem Eckgesims ein kleiner Engel, der in der Rechten eine Fahne hält. Schild und Trompete und andere Trophäen sieht man unter den Ornamenten. Rechts davon stehen zwei größere Putten, die sich über den besiegten, in Schmerzen sich windenden Teufel lustig zu machen scheinen; der größte hält eine Lanze, die wohl für des Gottesstreiters Linke bestimmt ist. Auf einem Profil des Gesimses unter der Gruppe läuft eine Inschrift in lateinischen Majuskeln, welche die Errichtung des Baus unter Markus Welser und Bernhard Rehlinger, wie es noch schwach lesbar erscheint, im Jahre 1607 verkündet.

Was die Gruppe sinnbilden soll, erklärt weiter die Hausinschrift über den beiden Blendfenstern rechts und links von St. Michael: Pacis firmamento — Belli instrumento ist in Stein unter den Fenstergiebeln eingegraben. Diese epigrammatischen Worte, die offenbar den Zweck des Hauses, nicht der Erzfigur angeben wollen, machen die Interpretation der Gruppe erklärlich, die ich in älteren Werken über Augsburger Kunstgeschichte, wie Paul von Stetten u. a. fand: der Genius des Friedens besiegt den Dämon des Kriegs. Luzifer kann wohl als Symbol dieses Dämons gelten.

»Die Stadtmetzg.«

Weit mehr als der Giebel des Zeughauses zeigt die Eigenart Holls und wirkt befriedigender die 1609 gebaute Metzig, »Stadtmetzg«. Ohne Rustika, Pilaster, Gesimse und andere italienischer Schulweisheit abgelernte Zierstücke wirkt die Fassade des monumentalen Schlacht- und Zunfthauses allein durch ihre Einfachheit, die beiden Portale, deren Ornament je zwei Ochsenschädel bilden[1]). Im Jahre 1634 brannte sie innen völlig

[1]) Vergl. Riehl, Augsburg, S. 128; Baum, Die Bauwerke des El. Holl, S. 65 ff. Stich von S. Grimm. Augusta Vindel. 1678. Remshart um 1770. Falsch Buff 1608 (S. 102) erst 1609 nach Holls Selbstbiogr. b. Baum, S. 66.



GEORG GRASEGGER (KÖLN) DIE TATKRAFT

Bronzefigur an der Barmer Bank in Köln



GEORG GRASEGGER (KÖLN) ARBEITSLOSE UND NOTSTANDSARBEITER

Am Gebaude fur sozialpolitische Zwecke der Stadt Koln. 8 m lang

aus, die Hauptfassade aber blieb bis heute unverändert. Sie trägt annoch einen ehernen Schmuck, den fast einzigen, einen Schild zwischen den zwei Fensterreihen des dritten Stockwerks, über den keines der vielen Werke über Augsburger Kunstgeschichte Aufschluß gibt. In dem Baumeisterbuch von 1610 fand ich zum 10. April einen Eintrag. Darnach sind 200 fl. in Rechnung gesetzt »umb ein Schild an die neue Metzg zu machen«. Der Entwurf der Fassade ist in Holls Sammlung der öffentlichen Stadtgebäude erhalten. Simon Grimms Augusta Vindelicorum (1678) und Remsharts Prospekt gegen das Barfüßertor um 1710 haben Abbildungen des Gebäudes hinterlassen, Gabriel Oehm stellte den Brand der Metzg 1634 dar.

Jakoberturmwasserwerke.

Im gleichen Jahr wie die Statdtmetzg[1]) oder ein Jahr früher wurde von Elias Holl der Bau zweier Wassertürme an der Stadtmauer beim Jakoberturm in Angriff genommen. Jedenfalls handelt es sich jedoch bei diesem Wasserturm nur um Erneuerung, nicht völligen Neubau, was den von Baum getadelten Rückfall zum Malerischen an diesem Bau vielleicht mitverursacht. In dem Baumeisterbuch um 1597 (25. Okt.) werden nämlich unserem Erzgießer 315 fl. 20 kr. angerechnet »umb Arbeit zue dem Wasserwerckh bei Jakober-Thor«. Am 19. August 1600 kehrt eine Ausgabe von 572 fl. 36 kr. wieder »für das Werckh im neuen Pronnenthurm mit fünf Stempfen und allem Zuegehördt, wigt 1636 Pfd.«[2]). Die mehrfach für große Bleiröhren angerechneten Beträge am 25. Aug. 1606 (69 fl. 53 kr.), 10. Juli 1610 (3100 fl. 21 kr., »liefert Pley zu großen Röhren zu gießen«), 13. Juli 1613 (85 fl. 45 kr. »liefert Pley-Rohre«) werden sich ebenfalls auf Wasserwerkarbeiten beziehen. Ob der neue Turm der Wasserturm am Jakobertor oder der gleichzeitig 1609 gebaute am Oblaterwall, in der Nähe des »Blatterhauses« gemeint ist, dürfte kaum zu entscheiden sein.



GEORG GRASEGGER FRAU MÜLLER-JENA (KÖLN)

Marmorbuste

Andere Bronzearbeiten.

Nicht ganz übergehen wollen wir, was das vielbändige Baumeisterbuch unter seinen unzähligen Rechnungsposten einmal als Arbeit Neidharts aufführt. Wie der Nürnberger Kunstgießer Georg Labenwolf für den König Friedrich II. von Däne-

[1]) Nach Baum S. 112 war es 1609, nach Buff S. 102 wohl unrichtig 1608. Abb. bei Baum, Tfl. 27, Nr. 40.

[2]) Ich verdanke diese Auszüge H. Ass. Pöll, Augsburg.

mark nach Fertigstellung des großen Neptunbrunnens (1576—1583) für Kronberg bei Kopenhagen eine große Anzahl Feuerspritzen liefern mußte, so hat Wolfgang Neidhart neben seinen Erzmonumenten 17. Juni 1606 325 fl. »umb ein Sprützenwerckh in Feuers nöthen« erhalten.

Was mag wohl hinter all den vielen Geldposten des Baumeisterbuches, die jedjährlich auf Neidharts Namen lauten und leider jeder näheren Angaben entbehren, an Gußwerk und Gießerlohn stecken? Bald über, bald unter Tausend Gulden bleiben die Beträge der Ausgaben für Kupfer und Zinn. Bei so reger Tätigkeit und wachsender Erprobung im Bild-, Stück- und Glockenguß, auf den verschiedensten Gebieten der Bronzetechnik, des Militär- und Waffenwesens, der profanen und religiösen Kunst, wie den Bedürfnissen des bürgerlichen Hauses ist nicht zu verwundern, wenn die Akten uns melden: ohne Unterbrechung in den Jahren 1613 bis zum letzten Jahr vor seinem Tod 1631 sei der fremde eingewanderte Erzgießer Wolfgang Neidhart von Ulm im großen Rat der Stadt Augsburg gesessen.



GEORG GRASEGGER (KÖLN) GRAB EICHWEDE IN HANNOVER
Architekt B. Brantzky

Glocken Wolfgang Neidharts d. J.

Was den Namen unseres Erzgießers wie den seiner Vorfahren und Nachfahren gleichen Namens in fünf Generationen am deutlichsten und dauerndsten verewigt hat, das ist der Glockenguß. Gleichzeitig mit den angeführten großen Kunstschöpfungen, wie vor und nach denselben lassen sich auf bayerischem Boden und in geringerer Zahl auch in Württemberg, dem Stammland des Augsburger Stadtgießers, Glokken nachweisen. Als früheste Arbeit ist mir bis jetzt die Glocke in der Pfarrkirche zu Hainhofen (B.-A. Augsburg) bekannt geworden. Wie ihr Datum 1600, ist auch die Inschrift bemerkenswert:

Aus feur bin ich geflosen,
Wolfgang Neidhardt in Augsburg hat mich
gosen 1600.

Die dritte Glocke in der Pfarrkirche in Ziemetshausen, Landkapitel Jettingen, trägt die Halsumschrift:

Aus den feyr flos ich,
Wolfgang Neidhardt in Augsburg gos
mich MDCII.

Auf dem Mantel ist zu beiden Seiten Maria mit dem Kind im Strahlenglanze zu sehen.

Die dritte Glocke in der Pfarrkirche in Wereshofen, Landkapitel Baisweil, hat die Umschrift: Wolfgang Neidhardt in Auspurg (sic!) gos mich 1603.

Im Mai 1605 goß er nach Paul von Stettens Kunstgeschichte Augsburgs die 1870 Pfund schwere Ratglocke in der Pfarrkirche zu Nördlingen. Die Mittagglocke zu Dalkingen O.-A. Ellwangen (Württemberg) hat die Inschrift:

Aus dem Feur flos ich,
Wolfgang Neidhart in Augspurg gos mich
MDCVII.

Ebenfalls auf württembergischen Boden ist die größere Glocke in Goldburghausen O.-A. Neresheim: »Wolfgang Neidhart in Augspurg gos mich Anno domini 1612«.



INNERES DER KLOSTERKIRCHE IN SEEON
Text S. 182 ff.

Die zweite: S. S. Apos. Petro et Paulo, S. Hieronymo, B. Ignatio aere piorum ann. MDCXVI men. Octo. Avgus. Vind. dicatum.

Wolfgang Neidhardt Avgsporg gos mich.

Die dritte: Virgini Deiparae; S. Josepho, S. Joanni evangelistae potissima liberalitate Henrici de Knoeringen praesvlis Avgvstani et aliorum anno MDCXVI mense Octobri Avgvstae Vindelicorum dicatum.

Wolfgang Neidhardt in Avgsporg gos mich.

Die vierte: S. S. Trinitati, S. Michaeli Archan., S. Joanni Bapt., svm Pon. Pavlo V., Imp. Rom, Matthia pro Soc. Jesv templo Dillingae honori Deip. assvm. extrvcto, auspiciis et potis. liber. Henrici de Knoeringen praesv. Avgs., svbsidio principvm, magna nobil. aliorum, quorum nomi. et merita in albvm ad poster. relata, an. MDCXVI, Avgvstae Vind. dicatvm.

Wolfgang Neidhardt in Avgsporg gos mich.

Zwei Glocken in Thannhausen bei Ellwangen haben Inschriften mit Neidharts Namen, die eine deutsch:

Gleich wie neulich durch große Brunst wir jämmerlich verdorben,
also sein wir durch Kunst und Feuer erneuert worden.
Zu Gottes Lob und Ehr brauch man mich,
Wolf Neidhart zu Augsburg goß mich anno 1620.

Die andere Glocke spricht einen ähnlichen Gedanken lateinisch aus:

Aequas sic nos per flammas
Ars bona restruxit,
Ut per iniquas nos flammas
Sors mala destruxit:
Wolfgang Neidhart in Augsburg gos mich anno 1620.

Auch die kleine Glocke in Blindheim, Landkapitel Höchstatt, goß 1624 Wolfgang Neidhart zu Augsburg. Die größere Glocke in der Kapelle St. Ursula zu Schauttenbach, Pfarrei Gundremmingen Landkapitel Jettingen, hat am Hals die Inschrift: Wolfgang Neidhardt in Augspurg gos mich 1628, darunter ein kleines Medaillon mit den Leidenswerkzeugen.

Urkundlich lassen sich nach den Aufzeichnungen des Reichspfennigmeisters Zacharias Geizkofler 1576 bis 1601 im Filialarchiv zu Ludwigsburg nachweisen zwei Glocken für Haunsheim bei Lauingen. Am 7. Februar 1609 erhielt »Wolffgang Neidhardt Burger und Glockengießer zu Augsburg 313 fl. für 2 gloggen, die er nach Haunßhaimb in die Kirche gemacht«[1].

Die große Glocke in der Kirche zu Aichach, Landkap. Aichach, ist 1611 von Wolfgang Neidhart in Augsburg gegossen und enthält die Namen der vier Evangelisten, das Fuggersche Wappen mit der Schrift: Herr Joerg Fugger der elter 1611, und die Bilder der heiligen Maria und des heiligen Laurentii. Der Sage nach stammt sie von Ehingen bei Nordendorf.

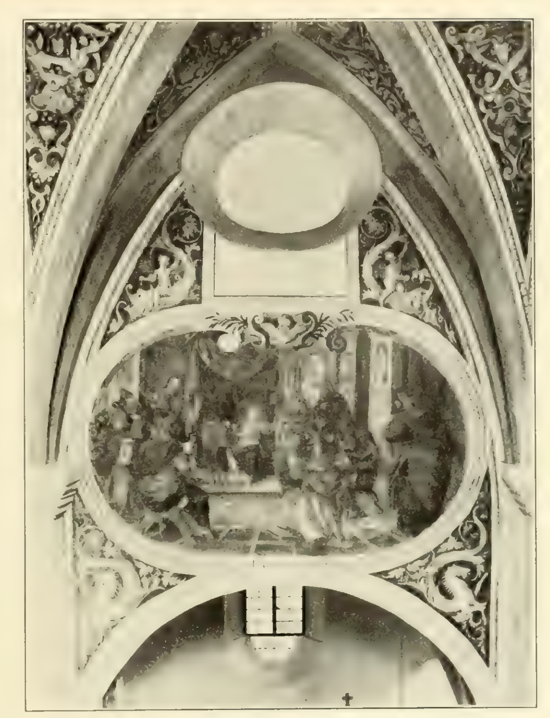
In Dillingen, Landkap. Dillingen, wurden 1616 vier Glocken für die Jesuitenkirche durch Wolfgang Neidhart gegossen mit folgenden Inschriften:

Die erste: S. Sebastiano, S. Ursulae, S. Catharinae aere piorum an. MDCXVI. men. Oct. Aug. Vind. dicat.

Wolfgang Neidhardt gos mich Aug.

[1]) Siehe A. Sitte, Kunsthistor. Regesten. (Studien zur d. Kunstgesch. 101), 1908, S. 45.

Die mittlere Glocke in der Pfarrkirche in Freyhalden, Landkapitel Jettingen, hat in lateinischer Unziale um den Hals folgende Inschrift: Wolfgang Neidhardt in Avgspurg gos mich 1630 und auf dem Mantel den Kruzifixus, gegenüber Maria mit dem Kind. Auch die kleine Glocke in der Pfarrkirche in Haunswies ist 1631 von Wolfgang Neidhart zu Augsburg gegossen. Wolfgang Neidhart der Jüngere ist demnach als Glockengießer von 1600 bis 1631 nachweisbar.



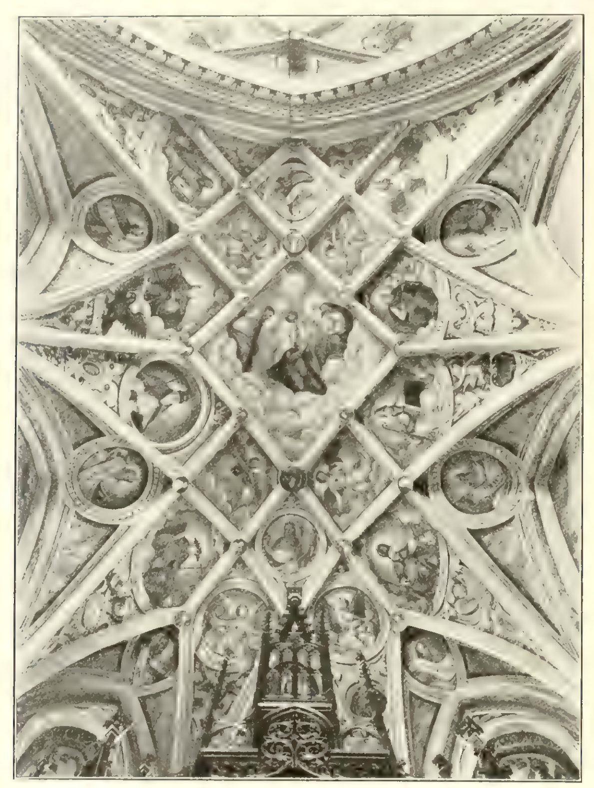
NEUAUFGEDECKTE HOCHWANDMALEREI IN DER KLOSTERKIRCHE ZU SEEON. — *Text S. 183*

Über die persönlichen Verhältnisse Wolfgang Neidharts erfahren wir aus den Akten des Augsburger Stadtarchivs nicht viel. Nach dem Tod seiner ersten, schon in Ulm angetrauten Gemahlin, Kath. Reiser von dort, vermählte er sich am 12. Mai 1619 zum zweiten Mal mit Rosina Burckhardt, der Witwe des Bleichers Balthasar Maiß, die nur acht Jahre noch lebte. Durch diese Ehe trat er in verwandtschaftliche Beziehungen zu Augsburgs genialstem Stadtbaumeister, Elias Holl. Dessen erste Gemahlin Maria war eine Tochter des Kuttelwäschers Christian Burckhardt, offenbar eine Schwester der zweiten Frau Neidharts; denn mehrmals kommt in Holls Selbstbiographie die »Neidhartin« als seine Schwägerin vor, die seiner Tochter Rosina ein gutes Erbe hinterließ.

Beziehungen zur Heimat, die er mit 21 Jahren verlassen, bezeugt ein Dokument des Ulmer Archivs. Danach wurde der Augsburger Stadtgießer im Jahre 1607 in seine Vaterstadt berufen, um an Stelle seines erkrankten Stiefbruders, des Büchsen- und Glokkengießers Valentin Allgöwer, etliche Kanonen für die Stadt zu gießen. Solche hatte er ja schon 1598 zu Augsburg zu gießen angefangen; aber beim Guß der »Singrin« passierte ein Unfall, der mehreren Personen, nicht dem jungen Meister selber, laut dessen eigenhändigem Bericht vom 14. Januar 1599 an den Augsburger Rat[1]), das Leben kostete. Daß »Singrin« am besten im Sinn von Kanone zu fassen ist, geht auch aus einem alten artilleristischen Werk hervor, das den Ausdruck neben anderen für Geschütz aufführt: Daniel Elrichs, Der großen Artillerie, Feuerwerk und Büchsenmeisterey Kunst[2]). Aber noch verhängnisvoller als dieses Namensrätsels Lösung ist zahlreichen älteren, neueren und neuesten Autoren von Weyermann an bis auf Archivrat Dr. Werner und seinen Gewährsmann Karl Gröber die kritiklose Nachschreiberei eines gefälschten oder vielmehr nur falsch gelesenen Berichts geworden. Sie alle lassen den Meister der Augsburger Brunnen, der Kreuzigungsgruppe und ehernen Rathauszieraten im Jahre 1598 sterben, elendiglich »ob des Auslaufens des Zeugs« umkommen, ohne zu bedenken, daß diese Hauptwerke sicher nach den Inschriften wie nach Dokumenten zu datieren sind, auch ohne diese Schauermär an den Totenbüchern unfehlbar zu korrigieren Leider scheint nach den erfolglosen Nachforschungen in Armeemuseen und Altertümer-

[1]) Siehe Archivalische Nachweise in m. Abhdlg. in Württbg. Jahrb. 1914, H. 2.

[2]) Frankfurt 1676, II, S. 28.



NEUAUFGEDECKTES DECKENFRESKO IN DER KLOSTERKIRCHE ZU SEEON
Text S. 183

Seite; in der zweiten war es der größte Baumeister der Reichsstadt, Elias Holl, der in seinen Aufzeichnungen mehrmals unseres schwäbischen Meisters gedenkt als Gehilfen bei der Ausschmückung des neuen Rathauses. Dessen Neubau begann 1615, nachdem der um die Wende der Jahre 1609 und 1610 gefaßte Plan Holls, das alte gotische Rathaus umzugestalten, wegen dessen Baufälligkeit wieder aufgegeben war. Am 25. August 1615 wurde der Grundstein gelegt nach Abbruch des alten, der Februar 1615 nach der glücklichen Verbringung der Schlagglocke vom alten Rathausturm zum Perlach begonnen hatte. Elias Holl führt bei Schilderung des Abbruchs an, wie »Herrn Neidhard Glockengießer« die vom Turm fortgeführten Glocken geschätzt hat. Entwürfe des Meisters vom Jahr 1614 liegen mehrere vor. Den Hauptanteil hat an der Ausschmückung, besonders des großen Saales, Matthias Kager, von dem die meisten übrigen Visierungen herstammen. Modelle, Aufrisse, Fassadenentwürfe sind in der Modellkammer des Rathauses und in der Hollsammlung zu sehen. Lukas Kilian hat schon 1619, Philipp Kilian 1654, Wolfgang Kilian 1657 Stiche geliefert. Während des fast fünf Jahre dauernden Baus des neuen Rathauses (1615—1620) hatte der Baumeister, der alles tun wollte, dem Bau »ein heroisches Aussehen« zu geben, gewiß auch auf die Innenausstattung Einfluß ausgeübt. Nach Berthold Riehls[2]) Vermutung waren es wohl nur allgemeine Gesichtspunkte, die er für die Dekoration festlegte. Das ornamentale Detail ist zuweilen recht kleinlich, dem großen Sinn Holls so widersprechend, daß er die Ausstattung im einzelnen wohl nicht geleitet haben kann. Daß man indes seinen Rat bei der Dekoration des Äußern oder Innern einholte, glaubten die Autoren des gro-

sammlungen, staatlichen und städtischen, die mich nach Ulm, Stuttgart, Augsburg, München führten, kein solches Stück erhalten zu sein. Eine Feldschlange von köstlichem Guß von des Vaters Hand habe ich in der Fürstlichen Waffensammlung zu Sigmaringen entdeckt und erstmals publiziert.

Bronzearbeiten am und im Rathaus zu Augsburg.

Eine zweite Periode eifrigen Schaffens im städtischen Gießhaus sollte dem Erzgießer Wolfgang Neidhart mit Augsburgs größtem Bauwerk, dem Rathaus[1]), anbrechen. In der ersten Blütezeit stand ihm ein großer fremder und ein kleinerer einheimischer Bildhauer zur

[1]) Den jüngsten Stand der Forschung darüber bezeichnet J. Baums Werk über E. Holls Bauwerke 1908, Seite 80 ff.

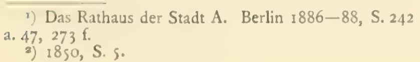
[2]) Augsburg S. 132.

ßen Werkes über Augsburgs Rathaus, Buff-Leybold[1]), sicher annehmen zu dürfen, wenn er auch in seiner Hauschronik ganz darüber schweigt. Holl hält deshalb auch nur den Schmuck des Hauptportals im Erdgeschoß in seinen selbstbiographischen Aufzeichnungen der Erwähnung wert, und dieser ist von Wolfgang Neidhart nach dem Entwurf des Bildhauers Christoph Murmann gegossen: das flotte von zwei Greifen gehaltene Stadtwappen. In den Baumeisterbüchern begegnet uns mehrmals eine Bemerkung zu einem der vielen unbezeichneten Ausgabenposten, so am 22. Dezember 1618 für 549 fl. 32 kr. »Rest über dem ime gelieferten Zeug, die Stattpieren und andres zum neuen Rhathaus zu gießen«. Ist damit das in Holls Selbstbiographie erwähnte Portalgitter mit Stadtwappen (Pyr, Tannenzapfen, Zirbelnuß) gemeint, das 2000 fl. gekostet habe? oder sind es die Stadtpyre, von denen eine alte Rathausbeschreibung[2]) zu melden weiß: Das eine auf dem vorderen Schießer sei zwölf Schuh hoch, vier Schuh breit, 1442 Pfund schwer, das andere metallen Stadtpyr auf dem hinteren Schießer, gar 60 Zentner schwer, sieben Schuh hoch, drei Schuh breit, beide zusammen hätten 1800 fl. gekostet? Diese nicht ganz glaubwürdige Nachricht ergänzt eine authentische Angabe im Baumeisterbuch 1620 (22. August), wo 1095 fl. 20 kr. »für allerley gemachte Arbeit auf dem neuen Rathaus« gebucht sind. Besonders kostbar und neu ist die Aufklärung über Zahl, Zeit und Kosten der Kaiserbüsten, die Ulrich Fischer modelliert. Am 2. September 1623 sind 1156 fl. verzeichnet »für 20 Kaiser-Köpf«. Jetzt sind über den Portalen und in Nischen des Erdgeschosses und der Treppenaufgänge m. W. nur noch 14 Büsten römischer Kaiser erhalten. Ihr künstlerischer Wert ist nicht sehr hoch angeschlagen. Zu den von Paul von Stetten allgemein genannten Zieraten des Rathauses »aus Glockenspeis« gehörten wohl auch die Werke, für die einmal im Baumeisterbuch, 13. November 1622, ein »Schmelzerlohn« von 786 fl. 30 kr., ein andermal (23. August 1625) eine Summe von 618 fl. 35 kr. »umb allerley gefertigte Arbeit« eingesetzt ist.



NEUAUFGEDECKTE GEWÖLBEMALEREI IN DER KLOSTERKIRCHE ZU SEEON
Text S. 183

Kaum einem Zweifel dürfte es begegnen, wenn ich den Adler, von dessen Anbringung am vorderen Rathausschießer Elias Holl am 16. Mai 1619 berichtet, identifiziere mit dem »Adeller«, den nach einer Augsburger Archivalnotiz Wolfgang Neidhart 1606 gegossen. Sein Gewicht und seinen Wert gibt der Baumeister ebenfalls an: er habe 22 Zentner gewogen, und alles in allem mit Guß, Posieren, vergolden 2000 fl. gekostet. Die Größe können wir uns vorstellen, wenn er erzählt, an den



[1]) Das Rathaus der Stadt A. Berlin 1886—88, S. 242 a. 47, 273 f.
[2]) 1850, S. 5.



NEUAUFGEDECKTES HOCHWANDGEMALDE MIT DEN STIFTERN IN DER KLOSTER-KIRCHE ZU SEEON. — *Text S. 183*

hatte. Vom Giebel der herrlichen Fassade dieses reichsstädtischen Hauses schaute er zwei Jahrhunderte herab, sah die Stadt der Fugger auf ihrer Höhe und sah sie fallen.

Weitere Bronzewerke Neidharts.

Ob mit dieser aus Dokumenten und Monumenten erreichbaren Zusammenstellung von Neidharts Bronzewerken alle seine Arbeiten erschöpft sind? Der alte Augsburger Historiker Paul von Stetten wenigstens will ihm alles zuschreiben, »was auf dem Rathause von Glockenspeis angebracht worden ist«, ja, nach ihm hat er sogar alles dies »geformet und gegossen«[2]. Doch trifft, wie seine übrigen allzu generalisierenden Behauptungen, auch diese nicht zu. Murman und Fischer haben Stadtwappen und Kaiserbüsten modelliert, womit auch die ziemlich geringschätzigen Bemerkungen über Neidhart hinfällig werden, so z. B. diese: was Neidhart aufs Rathaus gegossen habe, sei in Ansehung der Kunst nicht wichtig.

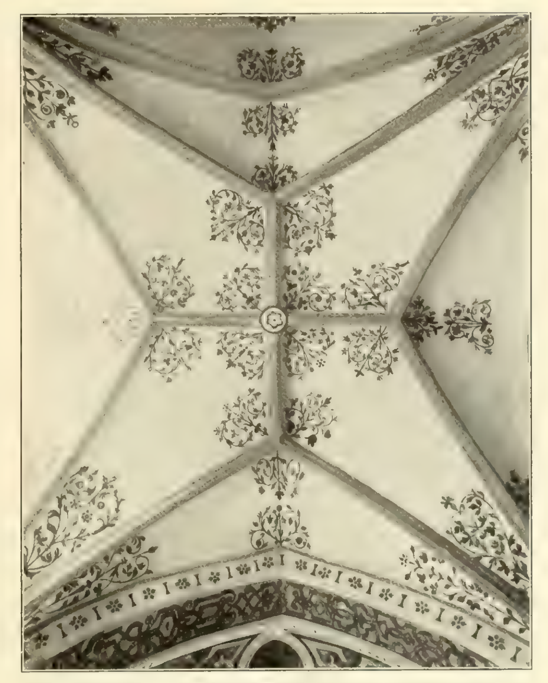
hinteren Schießer des Rathauses sei hernach nach dessen Überführung ein Adler vom gleichen Umfang gemalt worden »wie der auf metallische Art« gemachte, nämlich 15 Werkschuh groß in der Vierung. Heute steht in der Halle des Untergeschosses ein Adler aus Erz, dessen Schwingen eine Weltkugel decken. Nach der Inschrift des Postaments ist er 1606 von Wolfgang Neidhart gegossen und steht hier seit 8. Oktober 1841, nachdem König Ludwig I. auf Bitten des Magistrats ihn aus dem Hofmagazin zu München zurückgegeben. Dorthin war der Adler 1806 vom Siegelhaus auf dem Weinmarkt gebracht worden, also noch vor Abbruch des Siegelhauses im Jahr 1809[1]), das Elias Holl 1605 erbaut

Als seine »vornehmste Arbeit« läßt indes der alte Stetten die Statue des Königs Gustav Adolph von Schweden gelten, die von Wolfgang Neidharts Erben 1636 an den Rat der Stadt Augsburg um 350 fl. verkauft und dann König Ferdinand III. auf dessen Wunsch übergeben wurde. Beziehungen zum Schwedenkönig erwähnen die Söhne nach dem Tod des Vaters in einem eigenhändigen Schreiben an den Rat von 1633, worin sie unter Hinweis auf des Vaters Verdienste um die städtische Gießerstelle sich bewerben[3]). Aus dem städtischen Gießhaus unter Neidharts Leitung mag ohne Zweifel noch manches kleinere Bronzewerk hervorgegangen sein, das ebensowenig wie die größeren Monumente des Meisters

[1]) So Baum a. a. O., S. 54. Fassadenaufriß Holls in der Hollsammlung. Zeichnung in Stadtbibliothek, Graph. Sammlung 23, 34. Stich von S. Grimm in Aug. Vindel. 1678 und Remshart um 1710.

[2]) Kunst-, Gewerbe- u. Handwerksgeschichte Augsburgs 1779, I, S. 447; ebenso Erläuterungen 1765, S. 146.

[3]) Über diese und andere Archivalien s. m. A. in Württemberg. Jahrbüch. 1914.



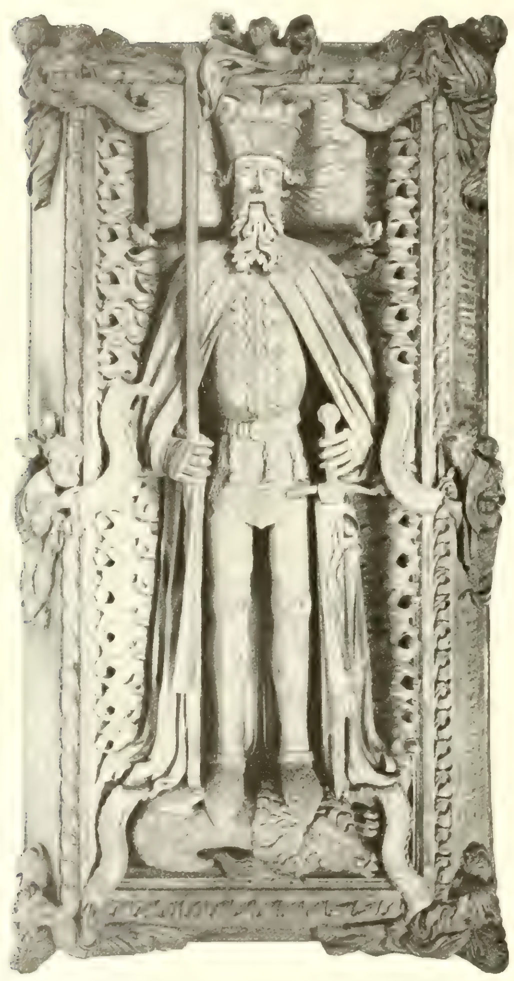
PFLANZEN- UND BANDORNAMENTMALEREI IN DER KLOSTERKIRCHE ZU SEEON; VON EINEM SEITENSCHIFF. — *Text S. 183*

Namen nennt. Im Kreuzgang der Barfüßerkirche zu Augsburg steht ein Grabmal aus dem Jahre 1617; in dasselbe ist ein sehr feines Bronzerelief mit der Geißelung Christi eingelassen, dessen Wert Berthold Riehl[1]) ganz besonders hervorhebt. Wenn der Vater Neidharts so herrliche Epitaphien wie die in Neufra und das datierte und signierte in Meßkirch geschaffen hat, dürfen wir dem noch Größeres leistenden Sohn den Guß dieses kleineren Reliefs wohl zutrauen. Bei der Modellierung können wir an Reichel, den Bildner der St. Michaels- und der Kreuzigungsgruppe, denken. Wer weiß, wie viele andere städtische Bauwerke, private und kirchliche, diesem in Schrift und Schaffen bezeugten Zusammenwirken des Baumeisters und Erzgießers plastischen, dekorativen Schmuck zu verdanken haben! Wie viel eherner Zierat mag verschwunden und verschleppt sein, gleich dem Adler vom Siegelhaus, und wenn noch erhalten, vergessen, von keinem Dokument oder Monument als Neidharts Werk verzeichnet, oder gleich den von mir ans Licht gezogenen noch der Auffindung harren? Es kehrt eben bei den meisten Kunstwerken in Erz immer wieder wie ein Sphinxrätsel meist ungelöst die Frage nach dem Bildner wieder. Mir ist kein einziges Erzmonument bekannt, das mit so köstlicher Klarheit über sich selbst die bei fast allen anderen vermißten Akten einzusehen erlaubte, wie das oben erwähnte eherne Grabmal des Augsburger Bischofs Wolfhart von Roth. Eine bronzene Grabplatte deckt sie mit dem markanten Porträt des Bischofs[2]). Am Fußende der Platte berichtet eine Inschrift: Meister Otto habe das Grabmal in Wachs modelliert, während es Meister Konrad in Erz goß. Beide dürften sich so seltenen Ruhm selbst zuschreiben, sie müssen beide vortreffliche Künstler gewesen sein, da Modellierung wie Guß gleich vorzüglich sind. Während sonst die Renaissancekünstler und -Kunstwerke viel ruhmrediger zu sein pflegen, schweigen zu unserem Leidwesen nicht wenige Schöpfungen aus jener Zeit völlig. Wenn nicht die Akten sprechen würden, oder vielmehr wir sie erst in unseren Tagen zum Sprechen bringen würden, wären noch weit mehr Werke herrenlos. So entbehrt auch das Grabmal von 1617 im Kreuzgang der Barfüßerkirche jedes Meisterzeichens, das den Schöpfer des feinen Bronzereliefs der Geißelung Christi, Augsburger Arbeit, verriete. Der Guß, wenn nicht auch die Modellierung des Epitaphs, dürfte mit größter Wahrscheinlichkeit dem zeitgenössischen Erzgießer Wolfgang Neidhart zugeschrieben werden. Hat ja sein gleichnamiger Vater, der 1599 in Ulm starb, ganz hervorragende Grabmäler gegossen. Zu den bedeutendsten Schöpfungen der Renaissanceplastik gehören die Erzepitaphien in Meßkirch (Baden) und Neufra (Württemberg). Auf dem ersten einzigartigen Monument, dem letzten Grafen Wilhelm von Zimmern (gest. 1594) gewidmet, hat sich der Meister selbst verewigt:

»Aus dem Feur bin ich geflosen
Wolfgang Neidthardt hat mich gossen 1599.

[1]) Augsburg, S. 124.

[2]) Eingehende Beschreibung des Grabmals, der Darstellung des Schmerzes, des Todeskampfes und des Friedens beim Schließen der Augen bei Riehl, Augsburg, S. 13.



DECKEL VOM GRABMAL DES PFALZGRAFEN ARIBO, GRÜNDERS DER KIRCHE IN SEEON (OBERBAYERN). — *Text S. 184*

Das Neufraer Bronzegrabmal für Graf Georg von Helfenstein (gest. 1573), ohne Künstlerinschrift, zeigt solche Verwandtschaft mit dem Meßkircher, daß, abgesehen von anderem, anderswo dargelegtem Beweismaterial[1]), an gleichen Ursprung zu denken ist. Wie viele Irrtümer bei der Beschreibung des Helfensteiner Monuments im Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 1911 dem Autor K. Werner und seinem Gewährsmann K. Gröber bei Lösung der Autorfrage unterlaufen sind, mag die vorstehende Abhandlung in ihrem Teil gezeigt haben. Die Annahme, daß der größere Sohn in die Fußstapfen des großen Vaters getreten und auch auf dem Gebiet der Grabplastik ähnlich bedeutsame Werke gegossen hat, will ich nicht von der Hand weisen; doch wenn dem Kunsthistoriker die Dokumente schweigen, sei das Reden lieber Kunstästheten überlassen. Neidharts Ruhm steht nunmehr fest genug.

[1]) Archiv f. chr. Kunst 1913, S. 45 ff., Freiburger Diöz.-Archiv 1914.

ALTE AUSMALUNG DER KIRCHE IN SEEON

Hierzu die Abb. S. 176—184

In der ehemaligen Klosterkirche in Seeon im nördlichen Chiemgau (Oberbayern) machte Maler Rauchensteiner (Altenmarkt) vor zirka sechs Jahren gelegentlich der Tünchung die Wahrnehmung, daß sich unter der dicken Kalktünche alte Malerei befinde. Auf Anweisung des Kgl. Landbauamtes Traunstein wurde die Tünchung eingestellt und dafür die Aufdeckung der alten Ausmalung angeordnet, die stellenweise sehr schadhaft zum Vorschein kam. Zum Ausbessern fehlten aber alle Mittel und nur durch Unterstützung und Bemühungen des Generalkonservatoriums der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns und Unterstützung seitens des bayerischen Landtages war die Restaurierung möglich. Die nun von dem Münchner Künstler Karl Throll unter Oberleitung des bayer. Generalkonservatoriums, besonders des Herrn Prof. Haggenmiller, glücklich beendeten Erhaltungs- und Ausbesserungsarbeiten zeigten nach der Gerüstentfernung ein überraschendes Gesamtbild. Das durch Neugotisierung zuvor leer und nüchtern wirkende Kircheninnere bietet nun im Gewande der Spätrenaissance ein interessantes Farbenspiel von feiner Gesamtstimmung.

In reichen Umrahmungen oder auf Wolken sind am Chor- und Mittelschiffgewölbe

die Apostel, Evangelisten und Kirchenväter, sowie die 14 Nothelfer und mehrere Propheten und Engel gruppiert, wobei die kleineren Zwickel in angenehmer Abwechslung mehr ornamental behandelt sind. Um zwei größere Mittelbilder, Krönung Mariä (Abb. S. 178) und Himmelfahrt Christi, anbringen zu können, hatte man zur Platzgewinnung die mittleren Rippenstücke und Schlußsteine des gotischen Netzgewölbes entfernt. An den Hochwänden des Mittelschiffes sind religiöse und allegorische Szenen und die Gründer und Patrone des Klosters dargestellt (Abb. S. 177 u. 180). Zwei große Hochwandbilder, Kreuzigung Christi und Ölbergszene, wurden durch spätere Einbrechung großer Rundfenster in der Hauptsache zerstört. Eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes befindet sich unter der Empore.

Der Hauptreiz der farbenreichen Malerei liegt in der Gesamtgruppierung, und sie ist besonders im Ornamentalen: grau und gelb, teils bunt gemalte Kartuschen, Grotesken und Bandornamente, außerordentlich reich, gut erfunden und zeichnerisch flott durchgeführt. Einzelnes, wie die von kleinen Buben bekämpften Delphine und Seepferde, grau auf rotem Grund gemalt, erinnert in manchem an Virgil Solis und an Hans Bocksberger d. J. (von Salzburg). Auch die Ausmalung des alten Kirchleins in Milbertshofen zeigt einige verwandte Motive (vgl. Abb. S. 177 und 180).

Einfacher, nur mit Pflanzen und Bandornamenten, sind die Seitenschiffgewölbe geschmückt (Abb. S. 181) und wie kleine Bruchstücke zeigen, waren ehemals auch die Fenster mit Kartuschenrollwerk und Pflanzenmotiven umrahmt. Eine reichere Ausmalung aus verschiedenen Zeitperioden fand sich dagegen im Mönchschor hinter der Orgel. In der Vorhalle, in den Klostergängen und in der Kreuzigungskapelle usw. lassen sich durch die Tünche gemalte Ranken erkennen.

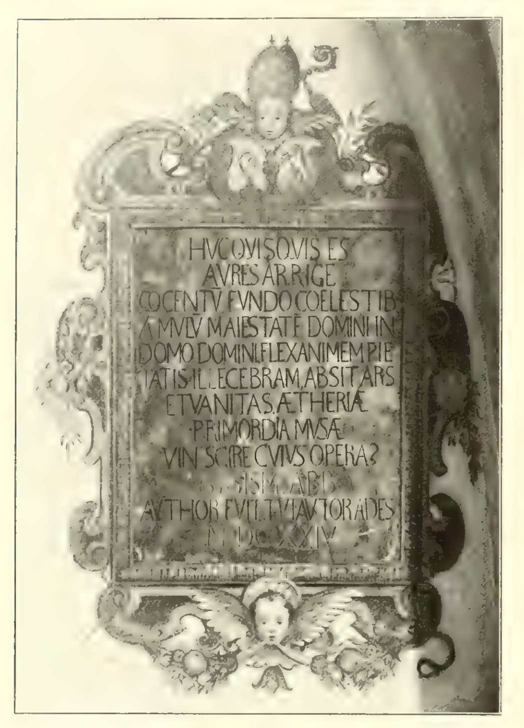


GRABDENKMAL DES JÖRG VON TEGERNBACH IM KREUZGANG DES KLOSTERS ZU SEEON (OBERBAYERN). *Text S. 184*

Die Vorhalle wurde, nachdem neuerlich die Kgl. Regierung Mittel genehmigte, ebenfalls durch Maler Throll restauriert. Durch die Entfernung einer in die Grabkapelle eingebauten Lourdesgrotte kommt nun das prächtige Hochgrab des Pfalzgrafen Aribo zur vollen Geltung und bildet die Vorhalle mit dem romanischen Portal nunmehr einen würdigen Zugang zur Klosterkirche.

Die von mehreren Händen besorgte Ausmalung der Kirche rührt wahrscheinlich von einem Salzburger Meister der Spätzeit des 16. Jahrhunderts her. Ähnliche Ausmalung zeigt z. B. auch die Kirche in St. Wolfgang am Mondsee bei Salzburg.

Nicht uninteressant sind auch die bei dieser



EPITAPH IN DER KLOSTERKIRCHE ZU SEEON, 1624. TAFEL ROTER MARMOR, UMRAHMUNG GEMALT. AUF DEM CHOR DER KIRCHE

Gelegenheit aufgedeckten Reste der einfachen gotischen Ausmalung, so die Halbfiguren und Fassung der Gewölbeschlußsteine, S. Petrus und S. Paulus mit einem Weihekreuz hinter dem Hochaltar und ein Bischof, sowie Bruchstücke eines riesigen S. Christophorus von ca. 1400 im Langhaus.

Die Gewölbemalerei wurde einmal, aber nicht weitgehend, restauriert, wohl bei der Gelegenheit, als in der Mitte des 17. Jahrhunderts die vorderen gotischen Arkadenbögen gerundet wurden und deren Untersicht Bemalung erhielt. Etwas später, zur Zeit als alle Arkadenbögen, sowie auch die Spitzbogenfenster vergrößert und rundbogige an der Hochwand ovale Form bekamen, ferner die Stuckarbeiten und Pfeilerplatten und Gesimse angebracht und zur Stellung eines großen Hochaltares die mittleren drei Chorfenster zugemauert wurden, wird auch die Ausmalung dem neuen Zeitgeist zum Opfer gefallen und übertüncht worden sein. Die Stuckgesimse gingen z. B. mitten durch die Wandbilder.

Der erhaltene, nun wieder hergestellte Teil der Spätrenaissanceausmalung ist nicht nur ein schöner Schmuck der Kirche, sondern auch künstlerisch und kunsthistorisch wertvoll, da aus jener Zeit Wandmalereien, besonders in solchem Umfang nicht häufig sind.

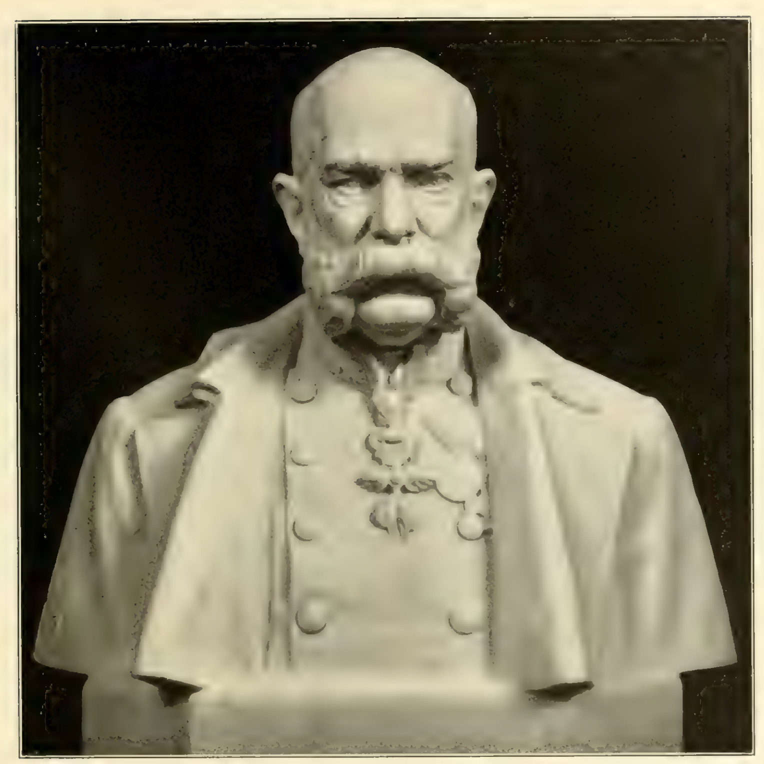
Interessant dürften noch einige baugeschichtliche Daten sein. Pfalzgraf Aribo, aus dem uralten Geschlechte der Falkensteiner stiftete im Jahre 994 das Kloster Seeon. Ein prächtiges Hochgrab in Ruhpoldinger Marmor zählt zu den bedeutendsten Plastiken der Gotik. Es befindet sich in der Barbarakapelle (Abb. S. 182). Seit Gründung des Klosters bis zur Säkularisation herrschten 53 Äbte, von denen mehrere durch große Gelehrsamkeit und hervorragenden Kunstsinn weit und breit bekannt waren. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war das Kloster eine hervorragende Pflegestätte für Musik. Haydn und Mozart waren häufig dort, um die prächtige Orgel zu spielen. Unter Abt Sigismund, 1624, wurde die gotische Kirche in reichstem Renaissancestil ausgemalt. Hervorragend sehenswert ist der malerische Kreuzgang mit dem Grabmal des Ritters Layminger von Tegernbach, der in voller edler Rüstung dargestellt ist (Abb. S. 183). Die ehemalige Layminger Kapelle und der Kapitelsaal enthalten ebenfalls prächtige Grabmäler. Das Kloster, in dessen Hof eine Heilquelle entspringt, war bis vor kurzer Zeit bei den Münchnern ein beliebtes Bad. Die Walburgiskapelle ist noch im gleichen Zustande, wie sie von Wening in den Rentämtern Bayerns 1721 abgebildet ist. Im Schlosse ist die sehr sehenswerte Schloßkapelle noch gut erhalten; auf Ersuchen wird die Besichtigung gestattet. Die Klosterkirche[1]) ist im Innern 45 m lang und 20 m breit, und war ursprünglich eine romanische Basilika. 1429 brannte sie ab und wurde der gotische Chor angebaut. 1561 war sie nochmals das Opfer eines Brandes; beim Neubau wurden die 24 runden, romanischen Säulen eingemauert.

[1]) Näheres in: Seeon, ein bayerisches Inselkloster. Eine Studie zur Geschichte des Benediktinerordens. Von Dr. Johann Doll. Mit 29 Abb. Verlag Herder in Freiburg.



ANGELO NEGRETTI, KREUZABNAHME





ANGELO BUZZI-QUATTRINI (WIEN) KAISER FRANZ JOSEF

Weißer Marmor. — Text S. 188

DER WERDEGANG EINER HOLZSTATUE

Von Bildhauer C. DELL' ANTONIO

(Hierzu die Abb. S. 186—189)

Als seinerzeit berichtet wurde, die russischen Heeresmassen seien bis zu den Vorfeldern von Krakau vorgedrungen, da mag sich wohl manchen Kunstfreunds bange Sorge bemächtigt haben wegen der zahlreichen Kunstwerke, die sich in Krakau befinden. Wir Bildhauer waren vor allem um die schönen Plastiken besorgt, die in den dortigen Kirchen und Museen aufbewahrt werden. Birgt doch die Marien-Kirche zu Krakau eine Perle deutscher Holzschnitzkunst, den berühmten Marienaltar mit zahlreichen Figuren und Reliefs, die Veit Stoß um 1480 geschnitzt hat. Die tapfern österreichischen Truppen haben zwar die Russen mit blutigen Köpfen zurückgewiesen, aber ohne Sorge sind wir doch nicht, in Anbetracht der vielen Altäre und Holzplastiken aus der Veit-Stoß-Schule, die in den Kirchen Südpolens und Galiziens zerstreut und den Verwüstungen des Krieges ausgesetzt sind.

Freilich gehen auch andere Plastiken dabei zugrunde. Aber die Bronze- und Steinplastiken sind doch nicht so sehr der Gefahr ausgesetzt, zerstört zu werden wie die Holzskulpturen. Besonders die steinernen und bronzenen Grabmalplatten bieten der Zerstörung ziemlich viel Widerstand. Dagegen wird manche Statue aus Gips und Kunstmasse zerbrochen und vernichtet werden. Darum sind wir aber unbesorgt, denn: diese können ja von den betreffenden »Kunstanstalten« wieder »bezogen« werden und dann haben wir genau dieselben Statuen wie vorher. Die



Abb. a
FEDERZEICHNUNG
Text nebenan

Hohlformen, woraus die Statuen gegossen werden, hat ja die Kunstanstalt noch immer auf Lager.

Um den Wertunterschied zwischen einer Holzskulptur und einer Statue aus Gips oder Kunstmasse kennen zu lernen, ist es vorteilhaft, die Entstehung einer Holzplastik zu verfolgen. Die Statue einer Madonna, die wir hier als Beispiel nehmen, soll den Werdegang einer solchen Figur veranschaulichen.

Der Bildschnitzer entwirft zunächst eine oder mehrere flüchtige Ton-, Bleistift- oder Federskizzen, um die Hauptlinien und Stellung der Figuren, sowie die Bewegung der einzelnen Teile festzulegen (Abb. a) und zeichnet dann seine Figur auf der Vorderfläche des Holzblockes auf (Abb. b). Zuerst haut er nun mit großen Schnitten die Hauptform heraus: zwei Flächen, mit einer scharfen Kante in der Mitte, geben die Stellung des Kopfes und die Richtung der Gesichtslinie an; Hände, Arme, Falten usw. werden ebenfalls in großen Schnitten angedeutet (Abb. c). Die ganze Figur wird zuerst gleich einem Hochrelief aus dem Holzblock herausgearbeitet und der Umriß des Blockes stehen gelassen. In diesem Zustande arbeitet der Bildhauer die Figur weiter: einige kleinere Hohlschnitte deuten die Augen, die Nase, den Mund und das Haar an; an den Händen werden allmählich die einzelnen Finger mit dem Schnitzmesser eingezeichnet, ebenso die kleinern Linien am Faltenwurf (Abb. d). Erst wenn alle Hauptlinien angedeutet sind, kann der Bildschnitzer anfangen, die einzelnen Teile richtig zu stellen: das Gesicht kleiner, den Arm dünner, die Hand zarter, den Kopf kleiner zu gestalten. Dann wird auch der Umriß des Blockes entfernt und die Figur bekommt ihren richtigen Umriß (Abb. e). Jetzt beginnt die eigentliche Ausarbeitung der Einzelheiten und die Ausführung und Fertigstellung der Figur. Die Haare werden mit einem kleinen Hohleisen eingezeichnet, die Fleischteile: Gesicht, Hände, Arme usw. werden durch kleinere Schnitte möglichst fein durchstudiert und bis zu einer gewissen »Glätte« abgerundet; an dem Faltenwurf dagegen werden mit Vorliebe große, derbe Schnitte stehen gelassen, um einen bestimmten Gegensatz zu den Fleischteilen zu erreichen, zugleich aber auch um den Reiz der Schnitztechnik, der Materialsprache zu zeigen (Abb. f, S. 188). Während der Arbeit hat der Bildschnitzer reichlich Gelegenheit, sein Werk so zu gestalten, wie seine Gedanken und Gefühle es bestimmen, so daß seine persönliche Eigenart in jedem Werke voll zur Geltung kommen kann. Und selbst wenn der Bildhauer dieselbe Figur zum zweitenmal schnitzt, so wird er es doch anders gestalten. So ist auch diese Madonna zum zweitenmal geschnitzt worden. Den Bildschnitzer reizte es, manches zu ändern: er versuchte den Faltenwurf anders zu behandeln, das Kind wurde höher gerückt und mit dem Blick nicht nach vorn, sondern der Mutter zugewandt, während es mit den Händchen das Gesicht der Mutter streichelt. Dadurch wird die Beziehung zwischen Kind und Mutter inniger und herzlicher (Abb. g und h[1]), S. 189).

All das ist aber bei den Plastiken aus Gips oder Kunstmasse, wie sie von den sogenannten »Kunstanstalten« geliefert werden, ausgeschlossen, weil hier der »Bildner« die Figur schon in ziemlich fertigem Zustande aus der Negativ-Form bekommt und nur die Retuschierung, die letzte Überarbeitung daran vornimmt. Gewiß, auch zu diesen Figuren muß zuerst ein Original modelliert werden, wonach die Negativ-Form gemacht wird. Aber dann werden Hunderte von Statuen, in die gleiche Form gegossen, herausgenommen, retuschiert und als »Kunstwerke« an Kirchenwohltäter und Kirchenbehörden verkauft, die ja leider einen billigen Abguß, aus minderwertigem Material, von einer Originalarbeit sehr oft nicht zu unterscheiden wissen. Sehr oft, nicht immer. Auch hier gibt es erfreuliche Ausnahmen. So hat der Hochwürdigste Bischof Augustinus von Limburg auf diesen

[1]) In den meisten Künstlerwerkstätten entstehen die Holzbildwerke, namentlich Vollfiguren, gleich jenen aus Stein, nicht so unmittelbar in der geschilderten Weise, sondern es wird in langer Arbeit und unter vielen Versuchen und Änderungen in den Einzelheiten zunächst aus Bildhauerton in der Größe des späteren Originals oder doch etwa in halber Größe desselben ein Modell hergestellt, von dem schließlich ein Gipsabguß genommen wird. Vom Gipsmodell hinweg erfolgt die Übertragung in Holz, bei der man sich gewisser Meßvorrichtungen bedient. Vgl. den Aufsatz »Besuch einer Bildhauerschule« in »Der Pionier«, III. Jahrg. (1910/11), S. 41—44. D. Red.


Abb. b


Abb. c


Abb. d


Abb. e

DARSTELLUNG DER ENTSTEHUNG EINER HOLZSTATUE VON DER AUFZEICHNUNG AUF DEM HOLZBLOCK AN. — *Text S. 186*

Mißstand hingewiesen in einem Erlaß vom 25. Mai 1914, woraus wir folgendes entnehmen: »Viele Geistliche setzen eine Ehre darein, ihrer Kirche einen wirklichen künstlerischen Schmuck zu beschaffen, der vor der Kritik der Kunstverständigen bestehen kann und den Kunstgeschmack des Volkes zu heben geeignet ist. So sollten alle denken und wenn sie die unschöne Fabrikware als Kirchenmöbel und Kirchenschmuck nicht auf einmal beseitigen können, wenigstens so viel Geschmack besitzen, daß sie keine weitere Fabrikware für ihre Kirche neu anschaffen. Wie verletzt es das künstlerische Empfinden, wenn man neben dem Dutzend gebackener Heiligenfiguren in einer Kirche nicht ein echtes Kunstwerk findet! Man sage nicht, Kunstwerke anzuschaffen sei zu teuer. Ein Pfarrer muß eben nicht alles anschaffen wollen, was er wünscht und die Kirche zu fassen vermag; es genügt, wenn ein Pfarrer ein Kunstwerk, einen Altar, eine Statue usw. beschafft; sein Nachfolger will auch etwas tun. Auf diese Weise werden unsere Kirchen im Laufe der Jahre wieder echt kirchlichen Schmuck erhalten. Solchen, und zwar nur solchen, zu beschaffen, erheischt ebensosehr die Würde des Hauses Gottes als die Rücksicht auf die christliche Kunst und die christlichen Künstler, die oft darben, während die Kunstfabriken glänzende Geschäfte machen[1].«

Diese bischöflichen Worte verdienen den aufrichtigen Dank aller christlichen Künstler und Kunstfreunde. Solche Worte sind sicherlich geeignet, den Mißständen auf diesem Gebiet zu steuern, und die christliche Kunst außerordentlich zu fördern. Dadurch wird die künstlerische, persönliche Handarbeit geschützt und ihr zu neuer Blüte verholfen, und der Handel mit minderwertigen Fabrikwaren doch etwas eingeschränkt. Dies zu erreichen war vermutlich auch die Absicht der Vereinigten Staaten mit ihrem neuen Tarifgesetz vom 9. März 1909, worin alle Abgüsse aus Gips und Kunstmasse mit einer Zollsteuer von 35% belastet werden, während die Plastiken aus Holz nur eine kleine Zollsteuer zu entrichten haben.

Es wird gerne zugegeben, das manches Dorfkirchlein froh ist, einen billigen Abguß zu erstehen; daß manche christliche Familie, ihre Hausandacht vor einer Gipsstatuette ebenso fromm verrichtet, als vor einem wertvollen Kunstwerk; vor einem sogenannten »Öldruck«

[1] Im Pionier Heft 2, VII. Jahrg.

ebenso andächtig betet, als vor einem Ölgemälde. Vom Volke im allgemeinen kann man auch kaum verlangen, daß es einen Abguß von einem Original, einen »Öldruck« von einem Ölgemälde unterscheidet. Wenn aber ein Stadtpfarrer seine Stadtpfarrkirche mit einer Menge Statuen aus Gips und Kunstmasse überladet, wenn ein reicher Patron oder Stifter der Pfarrkirche ein Kunstwerk schenken will und aus Unkenntnis einen Abguß für teures Geld ersteht; wenn Kirchen- und Baubehörden aus Unerfahrenheit und falscher Sparsamkeit die neuen Kirchen mit minderwertigen Fabrikwaren ausstatten und sich von den »Kunstanstalten«, von den tüchtigen Geschäftsleuten, die preiswerten »Kunstwerke« aufdrängen lassen, statt einen selbständig schaffenden Künstler aufzusuchen, — so sind das Mißgriffe: in allen den Fällen kann man verlangen, daß echte Kunst bevorzugt werde. Dies zu verlangen ist man unserm Volke schuldig, das mindestens am Sonntag sein Herz von des Alltags Last erheben, und sich an dem Schönen erfreuen soll; dies verlangt auch unsere heilige Kirche, die zu allen Zeiten eine Hüterin und Förderin der echten Kunst war; die Kunst, die im Auftrage und durch die Gunst der Kirche früher so herrliche Werke hervorbrachte, nach deren Besitz heute so mancher Kunstfreund gelüstet, sei er nun Christ, Jude oder Heide.

Abb. [illegible]
C. DELL'ANTONIO, MADONNA
Text S. 186

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Die neueste Büste Kaiser Franz Josefs für das Stammschloß der österreichischen Dynastie »Die Habsburg«. — Für das in der Rekonstruktion begriffene Stammschloß der österreichischen Dynastie, die im Schweizer Kanton Aargau gelegene Habsburg, hat der Bundes-Oberschützenmeister-Stellvertreter, Kaiserlicher Rat Max Gerstle in Wien mit Genehmigung Kaiser Franz Josefs eine Büste gestiftet, die von dem Bildhauer Angelo Buzzi-Quattrini ausgeführt wurde (Abb. S. 185). Die Büste ist in weißem karrarischem Marmor geschaffen. Das überaus sympathische Wesen des greisen Monarchen ist mit kerniger Schlichtheit hervorgehoben, der lebendige, beredte Ausdruck des Kopfes ist hier auf eine ganz hervorragend treue Wiedergabe der natürlichen Erscheinung zurückzuführen. Sehr eindrucksvoll ist die Modellierung. Bei aller Größe der Auffassung erscheint der markig gehaltene Kopf, wie schon erwähnt, von lebendigster Ähnlichkeit, worüber sich Kaiser Franz Josef dem Künstler gegenüber besonders anerkennend ausgesprochen hat. Die Büste bildet ein plastisches Werk von vornehmer Geschlossenheit. R. R.

Zur Kriegszeit. Zusehends steigert sich das Bewußtsein, daß während der traurigen Kriegsmonate die Aufträge an christliche Künstler nicht gesperrt, sondern eher vermehrt werden sollten. So enthält die jüngste Nummer des Amtsblattes für die Erzdiözese München-Freising die warme Empfehlung eines Schreibens des Kgl. Generalkonservators Dr. Hager, worin es heißt: »In den Kreisen der Architekten, Maler, Bildhauer und Kunsthandwerker besteht seit Ausbruch des Krieges vielfach Notlage, da Aufträge nur mehr spärlich erteilt werden. Das Generalkonservatorium (der Kunstdenkmäler und Altertümer Bayerns) würde es daher begrüßen, wenn die Geistlichkeit Kirchenarbeiten wie früher in Fluß bringen würde, soweit die Mittel hierzu vorhanden oder nicht allzu schwer zu beschaffen sind .... Geeigneten künstlerischen Kräften die schwere Kriegszeit durch Aufträge für Kirchen zu erleichtern, dürfte eine dankbare und wichtige Aufgabe sein.«



Abb. g
VARIANTE von Abb. a
Text S. 186

Frankenthal (Pfalz). Der Bau der neuen Kirche zu Frankenthal (Pfalz) wurde von der Kirchenverwaltung Herrn Professor Becker in Mainz übertragen. Der Bericht in Nr. 4, S. 123, über die Jahresmappe 1914 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, in welcher ein Projekt von Albert Boßlet in Landau veröffentlicht ist, nimmt irrtümlich an, daß dieser Entwurf zur Ausführung übernommen wurde. Die Kunstkommission und die Oberste Baubehörde waren von der Kirchenverwaltung nur mit dem Entwurfe von Professor Becker befaßt worden.

Preisausschreiben für Glasmalerei. Thema: Weltkrieg. Die Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei und verwandte Gebiete erläßt in der ersten Nummer des laufenden Jahrgangs ein Preisausschreiben, das bezweckt, die Ruhmes- und Heldentaten im gegenwärtigen Weltkrieg und die Erinnerung an die gefallenen Krieger auf Glasgemälden festzuhalten. Endtermin für die Einsendungen ist der 10. April, 4 Uhr nachmittags. Dem Preisgericht gehören neben namhaften Vertretern der deutschen Glasmalerei an: Professor Fritz Klingholz von der Technischen Hochschule Berlin, Professor Dr. Theodor Fischer von der Technischen Hochschule München, Regierungsrat Erich Blunk, Konservator der preußischen Kunstdenkmäler und Professor J. Goller von der Kunstschule Dresden. Die näheren Bedingungen sind von der Geschäftsstelle des Wettbewerbs, Dr. J. L. Fischer, München, Konradstr. 1/III, zu bestellen.

Die Münchener Akademie der bildenden Künste im Krieg. Trotz des Krieges und der militärischen Belegung des I. Stockwerkes der Akademie konnte diese ihren Unterricht in allen Schulen eröffnen, mit nur einer geringen Frequenz der Schüler. Diese ist mit Rücksicht auf die Zeitlage überraschend gut, sie beträgt 50 Prozent des sonstigen Besuches. Von den 212 inskribierten Akademikern sind 96 eingerückt, darunter haben viele als Kriegsfreiwillige Palette und Pinsel mit Tornister und Seitengewehr vertauscht. Nach den bisherigen Meldungen fanden bereits 10 Akademiker den Heldentod, ebensoviele wurden mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet. Von dem Besuche sind natürlich alle Angehörigen der mit uns kriegführenden Staaten ausgeschlossen. Aber auch der Besuch aus den neutralen Staaten ist nur gering. Unter den 48 Ausländern befinden sich 24 Oesterreicher, 8 Schweizer und 8 Angehörige der Vereinigten Staaten. Das Hauptkontingent stellen die außerbayerischen Bundesstaaten mit 164 und Bayern mit 105 Schülern. *cg.*

Die Hilfsaktion der Münchener Künstler. Der aus dem wirtschaftlichen Verband gebildete Hilfsausschuß für Münchener Künstler und Kunstgewerbler hat bereits große Erfolge zu verzeichnen. Außer den von der Stadt aus Stiftungsmitteln flüssig gemachten M. 147000 gingen bereits M. 221000 ein. Hierunter befinden sich M. 100000 aus dem Vermögen des Künstlerunterstützungsvereins, M. 26000 aus dem Corneliusdenkmalfond, M 17000 vom wirtschaftlichen Verband, namhafte Beträge der einzelnen Künstlergruppen. Zu den auf dem Wege der privaten Sammlung aufgebrachten M. 50000 stiftete Krupp von Bohlen M. 10000. Während zunächst dem größten Notstand der Bedürftigen, der künstlerisch und wirtschaftlich schwächeren Künstler, durch Gutscheine auf Kohlen und Spezereiwaren, durch Freitische u. a. geholfen wurde, gilt es, jetzt auch den besseren Künstlern, denen der Krieg jede Absatzmöglichkeit ihrer Gemälde nahm, zu helfen. Dabei ist an die vornehmste Kriegshilfe, die Verschaffung individueller Arbeit in erster Linie, gedacht. Wie die Stadt München Aufträge erteilte, die von der Künstlerkommission nach gewissenhafter feinfühliger Prüfung den einzelnen Künstlern zugeteilt wurden, so haben auch alle bayerischen Ministerien mit Bestellungen von Künstlerarbeiten nicht zurückgehalten. Demnächst sollen die anderen bayerischen Städte darauf aufmerksam gemacht werden, daß sie während des Krieges für billiges Geld ebenso künstlerisch wertvolle Arbeiten erhalten können wie in Friedenszeiten. *cg*



Abb. h
VARIANTE von Abb. g
Text S. 186

Ehingen a. D. Professor von Feuerstein vollendete für die Stadtpfarrkirche zwei Altarbilder für den neuen, ca. 14 m hohen Hochaltar, für den Professor Fuchsenberger den Entwurf fertigte. Die Ausführung des Altares war der Kunstwerkstätte Schlachter in Ravensburg übergeben worden. — Professor K. Schleibner fertigte im letzten Jahre ein großes Deckengemälde im Langhause.

Der Verlag »Glaube und Kunst« gibt soeben zwei neue Blätter heraus, nämlich »Christus und die Frauen« von Gebhard Fugel und »Der kreuztragende Heiland« von Joseph Guntermann, von denen eine Beilage dieser Nummer kleine Abbildungen enthält.



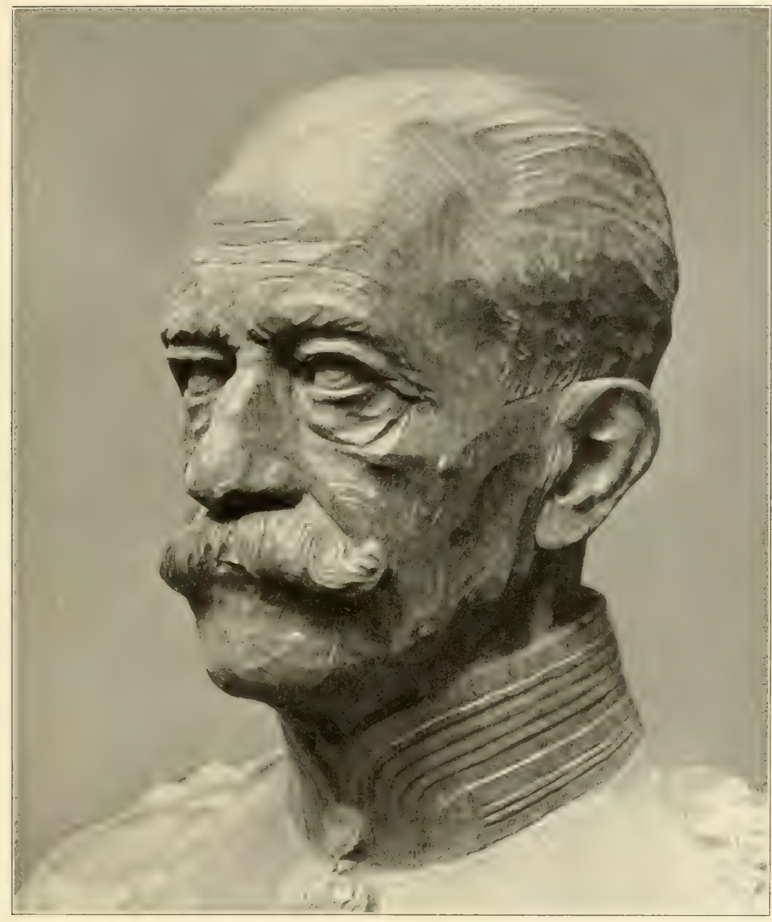
C. DELL'ANTONIO (WARMBRUNN I. SCHL.) KOMTESSE SOPHIE HENCKEL VON DONNERSMARK
In Lindenholz geschnitzt 1910

Kunstgewerbeschule der Stadt Köln. Das Sommersemester beginnt am 10. März. Im Lehrprogramm wird die kirchliche Kunst besonders berücksichtigt. Die Aufnahmebedingungen sind aus der Anzeige im Inseratenteil der vorliegenden Nummer zu ersehen.

Kunsthistoriker Dr. Fritz Krauß starb kurz vor Weihnachten nach fünfmonatlicher Teilnahme am Krieg den Tod für das Vaterland. Er hatte sich an den Kämpfen in den Vogesen, in Lothringen und Nordfrankreich beteiligt. Er war Mitarbeiter bei der »Christlichen Kunst« und erwies sich als verständnisvoller Kunstfreund.

Vom Dom zu Reims. Nach dem Pariser Vertreter des Corriere della Sera soll sich der Domwärter in Reims geäußert haben, es liege kein Grund vor, die zugrunde gegangenen und beschädigten Verzierungen nicht wieder herzustellen. Ein großer Teil der alten Figuren sei schon durch neue ersetzt gewesen. Die Dombildhauer seien in diesen Erneuerungsarbeiten höchst gewandt, manche beschäftigten sich ihr Leben lang nur mit der Herstellung von Kopien nach Bildwerken der Westfront und der Portale. Nachbildungen der zerstörten Steinplastiken seien vorhanden.

Eine deutsche Kriegsgedächtniskirche. Mit der Frage der weiteren Ausschmückung der Ende der Neunziger Jahre von dem derzeitigen Rektor der Technischen Hochschule Baron von Schmidt mit tiefem Einfühlen in den romanischen Stil erbauten, 1901 ein-



C. DELL'ANTONIO (WARMBRUNN I. SCHL. EXZELLENZ FREIHERR VON BISSING, GENERALGOUVERNEUR
In Eichenholz geschnitzt 1912

geweihten Maximilianskirche in München im Sinne der Erinnerung an diesen Krieg beschäftigen sich maßgebende Kreise, darunter auch der Kath. Volksverein St. Maximilian in einer öffentlichen Versammlung. Die Frage ist jetzt nach der Vollendung des Hofstötterschen Kreuzwegs zeitgemäß. Für die bildnerische Ausschmückung der Apsis (das große »Te Deum«) sind die Pläne bereits fertig und die Mittel soweit aufgebracht. Jetzt würde es sich darum handeln, die weitere Ausschmückung mit Mosaikbildern und Skulpturen im Sinne einer deutschen Kriegsgedächtniskirche zu vollenden und zwar mit Mitteln aller der deutschen Frauen und Mütter, die ihre Männer und Söhne dem Vaterlande opferten. Hierdurch würde die Kirche zugleich den Charakter einer Votivkirche erhalten. Nach dem Kriege 70/71 versäumten wir leider den Bau einer solchen ehernen Erinnerung, während die Franzosen diesen Gedanken mit dem Bau der Sacré-Coeur-Kirche auf dem Montmartre in Paris ausführten. Nach den bisherigen Plänen sollen die Namen der Frauen, die ihr Liebstes opferten, in Marmor oder Mosaik der Nachwelt überliefert werden. Für den Ausbau der Maximilianskirche im obigen Sinne spricht einmal ihr Monumentalcharakter, sprechen ferner die großen Raumverhältnisse — die Kirche ist die drittgrößte Münchens — und die freie herrliche Lage in unmittelbarer Nähe des Deutschen Museums, das ebenfalls aus Mitteln von ganz Deutschland entsteht. W. Z.



JOSEF SCHOYERER (MÜNCHEN) VORFRÜHLING AM AMMERSEE

KRIEGSERINNERUNGEN

Das Ausschreiben der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zur Erlangung von Entwürfen für Kriegsgedenkzeichen und Kriegserinnerungen fand in der Künstlerschaft lebhaften Anklang. Die Aufgabe war:

A. Gedenkzeichen für gefallene Krieger. Diese können bestehen 1. in Gedenktafeln in und an Kirchen (Plastik und Malerei); 2. in figürlicher Plastik in und an Kirchen; 3. in Erinnerungstafeln an Häusern, in Bildstöcken, in kapellenartigen Denkmalen; auch 4. in anderen Gedenkzeichen in Verbindung mit kirchlichen Gebrauchsgegenständen;

B. Kriegserinnerungen, nämlich 1. Gedenkblätter als Wandschmuck für gefallene und heimgekehrte Krieger; 2. Fahnenentwürfe für Kriegervereine, für Jugend- und Wehrkraftvereine; Aufnahmeurkunden; endlich 3. Medaillen und Plaketten, Schmucksachen, Anhänger usw.

Bedingung war, daß der christliche Grundcharakter bei den Entwürfen zum Ausdruck komme.

Für alle diese Gruppen liefen originelle künstlerische Entwürfe in großer Zahl ein. Die Zahl der Kennworte ist 472, aber da in manchen Kennworten eine ganze Reihe von Entwürfen zusammengefaßt ist, beläuft sich die Zahl der Entwürfe auf weit über 500. Schon jetzt muß betont werden, daß der künstlerische Erfolg des Wettbewerbes sehr groß und erfreulich ist. Das Ergebnis der Entscheidung des Preisgerichtes werden wir zugleich mit zahlreichen Abbildungen in der nächsten Nummer bekannt machen, die baldmöglichst erscheinen soll.

Die sämtlichen Entwürfe werden vom 4. März ab acht Tage öffentlich im Studiengebäude des Kgl. Nationalmuseums ausgestellt; der Eintritt ist unentgeltlich. Es ist anzunehmen, daß nicht allein die Bevölkerung Münchens, sondern auch auswärtige Kunstfreunde die Projekte besichtigen werden. Wenn der Gedanke, welcher der Veranstaltung des Wettbewerbs zugrunde liegt, bei den einschlägigen Kreisen Würdigung und Unterstützung findet, wird das Ergebnis unserer Zeit zur Ehre und zum Wohle gereichen und auf ferne Geschlechter segensreich fortwirken.

Die Künstler haben das ihrige getan; nun ist die Reihe an den Auftraggebern. Anfragen werden wir sofort an die einschlägige Stelle vermitteln.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.





1. — GRUPPE B, ABT. I. — MATTHÄUS SCHIESTL
DIE HEILIGE BARBARA (ANGEKAUFT)

DER WETTBEWERB FÜR KRIEGSERINNERUNGEN

Von Dr. O. DOERING

Zu den 100 Abbildungen dieses Heftes



2. — GRUPPE A, ABTEILUNG I. — W. S. RESCH — I. PREIS

Je länger der Krieg dauert, je größer die Zahl seiner Opfer wird, und je inniger der Wunsch sich regt, daß bald wieder Friede über die Welt komme, um so lebhafter wird der Gedanke, wie man nach Beendigung des Kampfes jene, die ihr Leben an die Sache des Vaterlandes gewagt und ihr Blut dafür vergossen haben, in sichtbaren Zeichen ehren könne. Überall wird man Denkmäler und sonstige Ehrensymbole stiften wollen. Das ist ja auch nach dem siebziger Kriege geschehen. Jedermann kennt sie, diese Findlingsblöcke, diese künstlichen Felsen, diese Säulen und Obelisken mit gußeisernen Adlern droben, diese Germania- und sonstigen Figuren. Nur vereinzelt sind Erzeugnisse wirklicher Kunst unter ihnen, massenhaft dagegen sind sie minderwertige Produkte von Metallfabriken oder Steinhandwerkern. Zweifellos werden diese auch nach dem jetzigen Kriege die Gelegenheit zu benutzen suchen, unsere Ortschaften mit Denkmälern der vorbezeichneten Art zu verunzieren. Um hiergegen beizeiten vorzubeugen, außerdem um bei der gegenwärtigen Schwierigkeit der wirtschaftlichen Lage den Künstlern Möglichkeit zum Erwerbe zu eröffnen, hat die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst unter ihren Künstlern einen Wettbewerb ausgeschrieben. Verlangt wurden Gedenkzeichen und Kriegserinnerungen. Welcher Stil, welche Größe, welches Material und welche Ausführungsart für die Entwürfe gewählt würde, blieb den Bewerbern überlassen. Dagegen wurde als Bedingung gestellt, daß die Werke deutlich den christlichen Grundcharakter zum Ausdrucke brächten. Daß sie letzteres nicht getan haben, hat eine Anzahl sonst tüchtiger Leistungen darum gebracht, preisgekrönt oder belobt zu werden. — Die Beteiligung war überraschend reichlich; weit über 500 Arbeiten liefen ein. Überaus erfreulich war die durchschnittliche Höhe des künstlerischen Wertes; mit Geldpreisen konnten statt, wie ursprünglich beabsichtigt, 33, sogar 40 Entwürfe ausgezeichnet werden, 40 andere erhielten Anerkennungen. Die mit den Entwürfen veranstaltete Ausstellung, welche vom 4. bis 14. März in dem Studiengebäude des Kgl. Nationalmuseums zu München stattfand, bot ein Bild kräftiger Gesundheit. Den geistigen Inhalt betreffend, erwies sie nur eingeschränkte Mannigfaltigkeit. Ganz neue Gedanken traten weder in der Formgebung noch in der Wahl der gegenständlichen Motive besonders bemerkbar hervor. Zumal bei den letzteren bewegten sich die Gedanken meist nur um einige wenige Heiligengestalten. Um so differenzierter war dafür die Ausgestaltung dieser Motive. Aber man konnte bei dieser Gelegenheit daran zurückdenken, daß ja auch die christliche Kunst der Vergangenheit wesentlich mit einigen Hauptmotiven ausgekommen ist und, worauf es doch vor allem ankommt, durch deren immer intensivere geistige Durchdringung den so unendlich reich entwickelten



3. — A, I. — FRANZ FUCHS. — I. PREIS

Kunstschatz geschaffen hat, dessen Geist dem unsrigen Führer sein soll. Anzuerkennen ist ferner, daß die Künstler sichtlich hohen Wert auf die dekorative Wirkung ihrer Arbeiten zu legen bedacht waren; natürlich wird es später von der richtigen Wahl der Standorte abhängen, daß jene Wirkung auch gewahrt bleibe. Waren doch bei dem Wettbewerbe vor allem sämtliche Abteilungen der ersten Gruppe dafür bestimmt, mit Architekturen oder mit landschaftlicher Umgebung in lebendige Wechselwirkung zu treten.

Für die erste Gruppe »Gedenkzeichen für gefallene Krieger« wurden gewünscht: erstens »Gedenktafeln (Epitaphien) in Plastik und Malerei für Gemeinden als Wandschmuck ihrer Gotteshäuser (innen oder außen)«; zweitens »Figürliche Plastik mit oder ohne Architektur, in und an Kirchen und Gedächtnisräumen (keine Grabdenkmäler!)«; drittens »Erinnerungstafeln an Häusern, Bildstöckchen, kapellenartige Denkmale (keine geschlossene Kapellen!)«; viertens »Gedenkzeichen (auch mit Malerei) in Verbindung mit Votivleuchtern und -kerzen, Kerzenständern, Hängeleuchtern, Opferbüchsen«.

Wir betrachten von der ersten Abteilung zunächst die Malereien. Franz Fuchs hat für die seinigen einen 1. und einen 2. Preis, sowie eine Anerkennung erlangt. Die letztere (Abb. Nr. 27) erhielt er für die Darstellung eines Kriegers, der mit gesenkter Fahne vor einem Kruzifixe kniet, während ein Engel ihm einen Kranz aufs Haupt setzt (»Dorthin«). Die zugehörige Inschrifttafel ist gesondert unten angebracht, hängt also mit der Malerei nicht notwendig zusammen und wäre erst bei der Ausführung des Entwurfes, je nach der Umgebung festzulegen. Dasselbe gilt bei dem sehr schönen Entwurf »Sursum« dieses Künstlers (Abb. Nr. 4). Er hat auf diesem Gemälde je eine größere Zahl trauernder Personen rechts und links von einer Gruppe der Muttergottes mit dem Leichname Christi angeordnet. Feierlich, dabei naturwahr sind alle Figuren, die Schilderung des menschlichen Empfindens wirkt ergreifend. Eine tröstliche Stimmung kommt aufs schönste zur Geltung in dem mit dem 1. Preise gekrönten Fuchsschen Entwurfe »Lohn« (Abb. Nr. 3). In dunklem Gewande thront die hl. Jungfrau mit dem Jesulein auf dem Schoße; die Heiligen Mauritius, Barbara und Georg führen drei Soldaten herbei, welche das Jesuskind mit goldenen Kränzen beschenkt. Die Farben aller drei Gemälde sind voll, mannigfaltig, dabei harmonisch und versprechen bei der Ausführung vortrefflich zu wirken. — Felix Baumhauer (»Christus«, 3. Preis) brachte einen Entwurf von ernster Großartigkeit (Abb. Nr. 16). Über einer breiten Inschriftfläche erhebt sich die Figur des von Strahlen umgebenen gekreuzigten Heilandes. Der Hintergrund ist quer in zwei Abschnitte geteilt. Von diesen ist der untere mit Gruppen und Personen erfüllt, die sich klagend um den Fuß des Kruzifixes versammeln; im oberen sieht man ein Schlachtfeld, in der Ferne die Umrisse einer brennenden Stadt. Die herbe Komposition schafft mit ihren schweren, bedeu-



4. — A, I. — FRANZ FUCHS. — II. PREIS

tungsreichen Farben erhabene Eindrücke. — Hermann Selzer (»Nives«) drückt seinen Gedanken durch eine Tafel mit dem Bilde der Kreuzigung aus (Abb. Nr. 26).

Fast alle übrigen erwähnenswerten Entwürfe dieser Abteilung sind bildhauerischer Natur. Hier steht voran das Relief »Dankgebet« von W. S. Resch (1. Preis). Wir sehen eine hoch-rechteckige braune Steintafel, darauf in Relief einen Krieger vor dem Kruzifixus kniend (Abb. Nr. 2). Auch hier ist der gelungene Versuch gewagt worden, einer modernen Soldatenfigur monumentale Erscheinung zu geben. Dem durch die Natur des



5. — A, I. — FRANZ ALTMANN. — III. PREIS



6 A. I. — KARL LECHNER. — III. PREIS

ein ovales Relief mit der Figur der hl. Barbara, welche auf dem zwei Wappen haltenden bayerischen Löwen steht; über ihr schweben zwei Engel. Die Stilbehandlung der Barbarafigur zeigt altertümlich anmutende Strenge, die zu der des ganzen Werkes harmoniert. — Karl M. Lechner (»Selig«, 3. Preis) bildete eine dreiteilige Inschriftfläche, die mit Girlanden geschmückt ist. Darüber sieht man die Andeutung eines Schlachtfeldes. Vom Himmel schweben Engel hernieder, um die Gefallenen zu holen, welche droben vor dem Richterstuhle Christi erscheinen sollen (Abb. Nr. 6). Die lichten Farben und die Eigenart der anmutigen Komposition deuten darauf, daß der Künstler sein Werk für Barockkirchen gedacht hat. — Wohl am schönsten hat die Gestalt des hl. Sebastian Joseph Kopp (4. Preis) zu verwerten verstanden (Abb. Nr. 7). Zwischen zwei Inschrifttafeln hat er den hl. Märtyrer über eine wuchtig gezeichnete Laterne gestellt, ihm eine gut beobachtete und dekorativ wirksame Körperhaltung gegeben und oben ein malerisches Dach darüber gesetzt. — Eine

Gegenstandes bedingten Naturalismns in der Soldatengestalt kommt die gleichfalls naturalistische Auffassung des Kruzifixus ausgleichend entgegen. Die Einfachheit der Komposition gibt der schönen Arbeit etwas ins Große Gehendes, ja man darf es nach meinem Empfinden bedeutenden Weıken der Vorzeit – man möchte etwa an den Anfang des 16. Jahrhunderts denken — anreihen. — Franz Altmann (»Untersberger«, 3. Preis) bietet eine in schöner Ruhe gezeichnete Wandtafel (Abb. Nr. 5). Sie ist durch eine etwas vortretende Mittelfläche in drei Abschnitte geteilt; von diesen sind die beiden seitlichen für die Inschriften bestimmt, die mittlere zeigt

Tafel (5. Preis) aus rotem Marmor mit hübsch unten angeordneter Inschrift, oben mit der Relieffigur des hl. Georg zeigt weiche und doch kraftvolle Durchführung. Das Werk ist von Oscar Meyer und Wilhelm Benz-Charlottenburg (Abb. Nr. 11). — Kaspar Rupperts Entwurf »Metall« (5. Preis) zeigt eine in ihrer Feinheit an Werke der Frührenaissance erinnernde Bronzetafel; im Giebel erscheint in Flachrelief die hl. Barbara (Abb. Nr. 9). — Derselbe Künstler erhielt eine Anerkennung für den Entwurf »Erlösung«. Er schuf eine Wandtafel, die, gleich einer Anzahl ähnlicher, die Form eines Triptychons besitzt. Der Mittelteil ist mit der Figur Mariä

geschmückt; die Gottesmutter steht am Fuße des Kreuzes, zwei Engel bringen ihr Trost (Abb. Nr. 18). — Heinr. Überbacher (»Lyck«) bietet eine flache Wandtafel mit Dreiecksgiebel, unten mit der in flachem Relief gebildeten stehenden Figur des hl. Erzengels Michael (Abb. Nr. 17). — Karl Kuolts »Orate pro nobis« ist eine Wandtafel mit schön abgewogener Flächenverteilung (Abb. Nr. 10). Die Mitte nimmt ein Relief des hl. Sebastian ein, im Giebel ist der Reichsadler; für Schrift ist seitlich Platz gelassen. — Ein St. Georg-Relief in gelbem Stein mit Inschrift rechts und links ist W. S. Reschs »Drachentöter«. (Abb. Nr. 8). — Vornehme Form besitzt eine große viereckige flache Tafel von Cyrill dell'Antonio-Warmbrunn (Abb. Nr. 30). Engelputten halten Eichenlaubgirlanden, welche sich über die obere Kante der Tafel hinziehen. — Georg Grasegger zeigt eine schlichte Tafel (Motto »Erlöser«) mit der Darstellung des Schweißtuches der hl. Veronika (Abb. Nr. 14). Derselbe Bildhauer dachte für seine ovale Tafel getriebenes Eisen (Abb. Nr. 15). Sie ist mit Fahnen und dem Kopfe des Heilands geschmückt, der Rand ist vergoldet. — Jacob Blaser-Karlsruhe hält sich mit seiner Gedenktafel (I. H. S) an Rokokoformen. In kräftigem Relief tritt sie hervor, die Bekrönung bilden drei Putten, deren mittelster ein Kreuz hält (Abb. Nr. 13). — Eine mit reichlichem Inschriftenraum versehene Tafel von Karl Kuolt (»Für die Menschheit«) trägt unter schön geschwungenem Dache im Mittelrisalit die Figur des Gekreuzigten (Abb. Nr. 29). — Christian Unterpieringer entwirft eine Tafel (»Holz«). Die untere Fläche ist für die Inschrift, oben sieht man innerhalb eines kreisrunden Medaillons die hl. Barbara und zwei schwebende Engel (Abb. Nr. 22). — Eine Skizze für Terrakotta (»Kreuz«) hat Joseph Köpf geschaffen (Abb. Nr. 21).

Durch nicht weniger monumentalen Zug als die Werke der eben besprochenen Abteilung zeichnen sich die der zweiten »Figürliche Plastik« aus; einzelnes steigert sich zu hoch bedeutender Wirkung. Das darf man vor allem von der Arbeit rühmen, die den 1. Preis bekommen hat. Es ist die von Franz Cleve geschaffene Gruppe des hl. Georg mit dem Drachen (Abb. Nr. 35). Die Komposition ist zweiteilig. Der Heilige auf seinem sich bäumenden Rosse steht von dem dreiköpfigen Drachen getrennt; verbunden werden die beiden Teile durch die Handlung und die damit zusammenhängende Richtung der Hauptlinien. Jede der beiden Figuren steht auf einer glücklich gezeichneten Konsole, die mit ihrer Schönheit jener der berühmten Konradstatue des Bamberger Domes verwandt ist. An romanische Auffassung erinnern auch die über den Figuren schwebenden Turmbaldachine. In oder an einer aus jenen alten Zeiten stammenden Kirche wird dieser St. Georg großartig und stark dekorativ wirken. — Georg Wallisch und Willy Erb erhielten den 2. Preis für einen großen Altaraufbau mit der darüber freistehenden Figur der hl. Barbara (Abb. Nr. 36). Von zwei kleinen Engeln neben ihr hält einer einen Helm, der andere einen Blumenkranz. Zwei breite untenstehende Armleuchter helfen die dekorative Wirkung erhöhen. Sehr schön ist die Heiligenfigur gedacht. — »Jörg am Eck« nennt Hans Miller seinen mit dem 3. Preise belohnten Entwurf (Abb. Nr. 37). Der Name

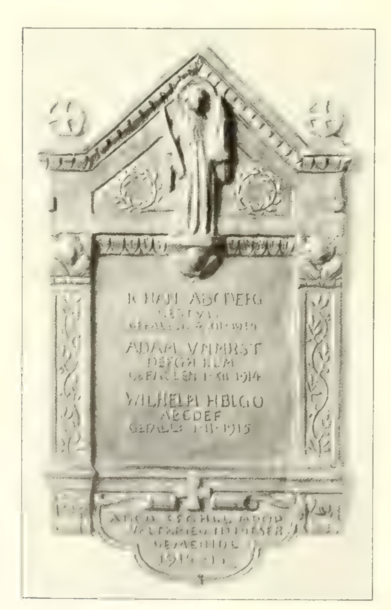


7. — A, I. — JOSEPH KOPP. IV. PREIS

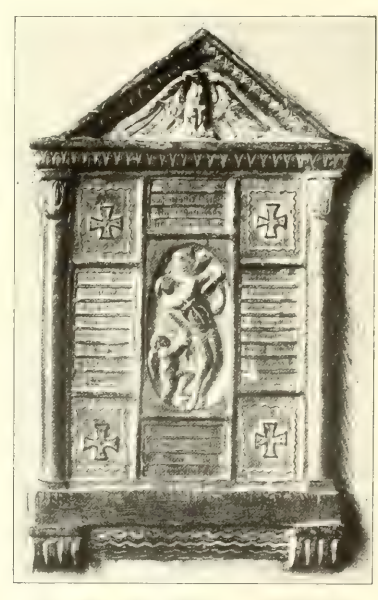


8. — A, I. — W. S. RESCH. — ANERKENNUNG

sagt schon, daß es sich um einen St. Georg handelt, der an einer Hausecke aufgestellt ist. In prächtiger, flotter Haltung steht die Figur in einer von einem gotischen Dächlein überhöhten Nische. Die Inschrifttafeln sieht man an den Wänden rechts und links. — Auch einen 5. Preis erhielt Miller für seinen »Simson« (Abb. Nr. 39). Der alttestamentliche Held ist in Hochrelief gedacht. Er bildet die Bekrönung einer mit gedrehten Säulen geschmückten Nische, innerhalb deren die bronzene Inschrifttafel angebracht ist. Ganz unten



9. — A, I. — KASPAR RUPPERT. — V. PREIS



10. — A, I. — KARL KUOLT. — ANERKENNUNG

schwebt ein bronzener Kranz. Das Werk tut mit seinem Wechsel von Licht und Schatten und den Gegensätzen seiner Farben volle und malerische, dabei feierliche Wirkung. — In die Gestalt einer flachen Rundbogennische, worin auf einer Konsole, oberhalb der Inschrifttafel, die Madonna steht, kleidete Franz Hoser (4. Preis) seinen Entwurf »Variante zu Gloria« (Abb. Nr. 40). Das sehr schöne, monumental-ruhige Werk würde einer Kirche außen oder innen zu erlesenem Schmucke gereichen. — Den Gedanken, eine Hausecke mit der Monumentalfigur des stehenden Ritters St. Georg zu schmücken, hatte auch Franz Hoser (»Drei Feinde«, 3. Preis). Kräftig wirkt die Gestalt und auch die Inschriftkonsole (Abb. Nr. 38). — Emil Hofmann (»Ewiges Gedenken«) bildete eine auf fünf Konsolen mit Kriegermasken ruhende hohe Tafel; oben befindet sich ein viereckiges Relief mit der zwischen zwei stehenden Engeln thronenden hl. Barbara (Abb. Nr. 43). Das Werk ist mit mittelalterlicher Strenge und doch fein komponiert. — Cyrill del'Antonios »Klagelied« weist eine Pietà (Abb. Nr. 41). Schmerzvoll blickt Maria gen Himmel, der Leichnam Christi liegt ihr zusammengeknickt im Schoße, zwei trauernd dabei stehende Engel halten ein langes Spruchband. Leise macht sich in dem schön stilisierten Werke der Geist der deutschen Renaissance fühlbar. Die Inschrifttafel ist mit einem Eierstabmotiv umzogen. — Rokokoform zeigt Joseph Auers »Heiden«; man sieht eine hohe viereckige Tafel, in Wolken schweben unten und oben liebliche Engel; eine Draperie gibt dem Ganzen schöne dekorative Wirkung und besondere Feierlichkeit (Abb. Nr. 12).



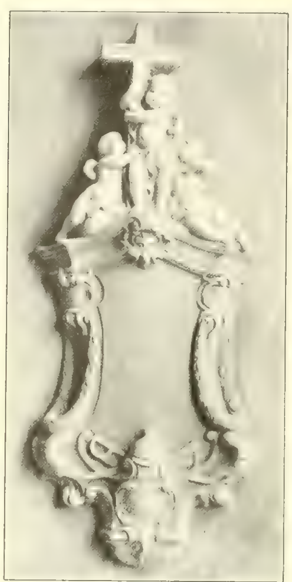
11 — A. I. — OSKAR MEYER-CHARLOTTENBURG UND WILHELM BENZ. — V. PREIS

Die dritte Abteilung »Erinnerungstafeln« usw. errang mit ihrer Fülle von Darbietungen einen solchen Erfolg, daß ein 1., zwei 2., drei 3. und fünf 4. Preise, sowie 13 Belobungen zuerkannt werden konnten. In der Tat, es war eine Freude zu sehen, mit welcher Wärme der Empfindung eine sehr große Zahl von Künstlern die Gelegenheit benutzt hatte, um zu zeigen, wie in ihnen das Verständnis und die Liebe für die schönen, herben und schlichten Formen der bodenständigen Volkskunst lebendig ist, und wie gern sie dabei sind, dieser für ihr ferneres Gedeihen nutzbringende Vorbilder zu liefern. Sie knüpfen da wieder an, wo einst die Kunst des Volkes zu erlahmen begann, und sind beflissen, eine neue Tradition zu begründen. Die Zeit des schönsten künstlerischen Wertes der Bildstöckln, Feldkapellen, Erinnerungstafeln reicht von dem Ende des Rokoko bis rückwärts in die späte Gotik, um von da für uns in der Vergangenheit zu verschwinden. Rokoko und Gotik sind die ergiebigsten Epochen für derlei gewesen, die letztere schuf die architektonisch und plastisch strengeren, das erstere die malerischeren Gebilde. Beiden gemeinsam ist die schlichte Natürlichkeit ihrer Sprache und die Innigkeit ihres Empfindens. An beide lehnen sich daher die jetzigen Künstler mit Vorliebe an, besonders gern aber das Rokoko, welches die einschmeichelnderen Eigenschaften besitzt und infolge seiner größeren Jugend dem Verständnisse des Volkes näher steht. Nur vereinzelt sind ganz neuzeitliche Formen gewählt worden. Ein Beispiel dieser Art ist Anton Bachmanns mit einem 2. Preise gekrönte »Hindenburg-Kapelle« (Abb. Nr. 44). Man sieht einen offenen runden Bau. Auf vielen viereckigen Pfeilern ruht das edel gezeichnete, mit Festons verzierte Gebälk, darüber erhebt sich ein kegelförmiges Dach. In dem Innenraume des Gebäudes befindet sich ein Relief des gekreuzigten Heilandes, rechts und links davon sieht man die Tafeln für die Inschriften. Der Bau wirkt durch edle Maßverhältnisse und stille Größe der Zeichnung, er paßt in eine monumental stilisierte Parkanlage, nicht in ländliche Um-

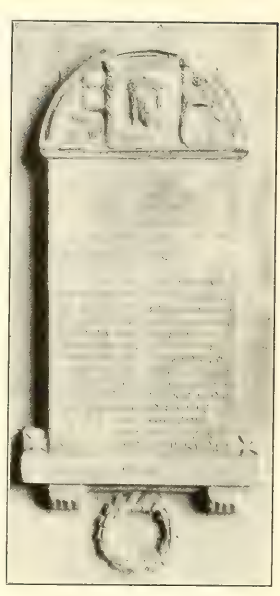




12. — A, II. — JOS. AUER. — ANERKENNUNG



13. — A, I. — JAKOB BLASER. — ANERKENNUNG



14. — A, I. — GEORG GRASEGGER. — ANERKENNUNG

gebung. Den ersten Preis errang Valentin Kraus (»Schlachtfeld«). Ein viereckiger steinerner Pfeiler trägt ein ebensolches breiteres Kapellchen, welches mit einem steilen Pyramidendache bekrönt ist (Abb. Nr. 51). Von den vier Seiten des Bildstockes sieht man die vordere mit einem Relief der allerhl. Dreifaltigkeit geschmückt, die drei andern mit solchen des hl. Georg und zweier Engelfiguren. Die Inschriften sollen auf den Flächen des tragenden Pfeilers angebracht werden. Das heimatliche Bildstockmotiv ist nur bei wenigen der anderen verwandten Entwürfe zu solcher Vollendung von Schlichtheit und Schönheit gebracht worden.

— Entfernte Ähnlichkeit mit dem Krausschen Bildstöckl besitzt das von Franz Hoser (»Märtyrer«, 4. Preis). Das Relief an der Vorderseite stellt den hl. Sebastian dar (Abb. Nr. 53). Ein Walmdächlein bekrönt das schlichte Werk, an dessen Fuß ein Brunnen fließt. Von demselben Künstler ist ein Bildstock (»Verewigt ihre Namen«, 4. Preis) mit einer viereckigen Säule, welche eine breit ausladende Tafel mit Reliefs auf beiden Seiten — Vorderseite die Kreuzigungsgruppe — trägt (Abb. Nr. 50). Unterhalb des Reliefs und an der Säule sind die Inschriften gedacht. Eine Steinbank umgibt das Bildstöckl, welches auf diese Weise recht geeignet

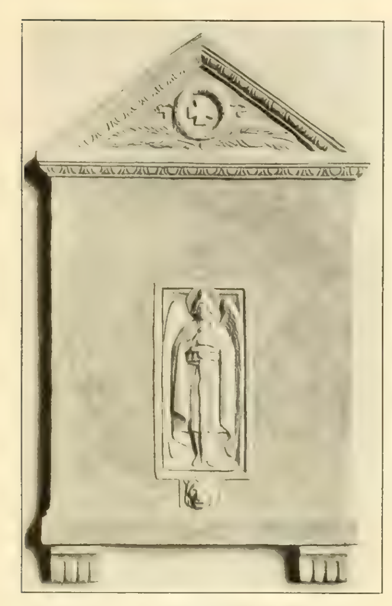


15. — A, I. — GEORG GRASEGGER. — ANERKENNUNG



16. — A, I. — FELIX BAUMHAUER
III. PREIS





17. — A, I. — HEINRICH ÜBERBACHER. — ANERKENNUNG



18. — A, I. — K. RUPPERT. — ANERKENNUNG

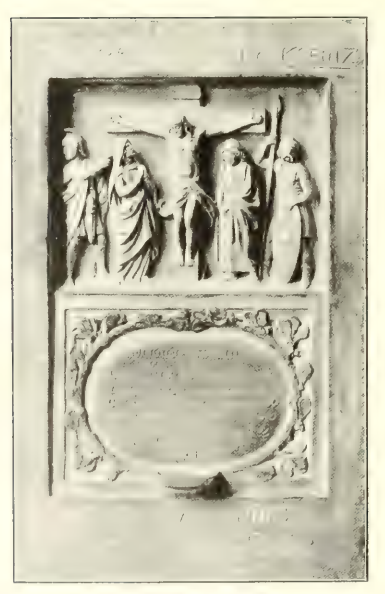
ist, zu beschaulichem Nachdenken einzuladen. — Der Entwurf »Salve« von Franz Hoser zeigt einen Bildstock auf einem breiten viereckigen Unterbau. Die viereckige Säule bietet die Inschriftflächen, der obere Teil ist auf drei Seiten mit Reliefs geschmückt: vorn der Kruzifixus, rechts und links Jesus am Ölberg und die Auferstehung. — Hosers »Gemauert« (Abb. Nr. 52) ist ein ganz einfacher Bildstock mit blauem Dache, in der Bildnische das Relief eines Engels, welcher einen Gefallenen tröstet. — Desselben Künstlers Entwurf »Gemauert B« zeigt eine anmutige kleine Feldkapelle mit der Pietàgruppe (Abb. Nr. 67). »Auch möglich« war das Motto, welches Hans Miller einem Bildstöckl mitgab (Abb. Nr. 55). Das ernste Werk steht auf einer hölzernen Säule, oben sieht man unter einem grünen Dache die Figur des hl. Märtyrers Sebastian. Um den Bildstock zieht sich eine Bank. — Ebenfalls von Miller ist ein hölzernes Bildstöckl erdacht (»Drei Reliefs«, 4. Preis). Auf einer dockenartig gegliederten runden Säule, an der sich die Inschriften befinden, ruht der becherförmige Oberteil, geschmückt mit ovalen Reliefbildern und bekrönt von einem anmutig entworfenen grünen Kupferdache (Abb. Nr. 56). Anton Bachmanns »Für unser Land« zeigt ein kräftiges Gebilde aus Mauerwerk mit einmal abgestuftem Dache und einer Bildnische für ein Relief und einer zweiten für die Inschrift (Nr. 66). Mittels einer gemütvollen Malerei erklärte Matthäus Schiestl (»Einfach«), wie er sich die Aufstellung von Erinnerungstafeln wünschen möchte. In einer Landschaft — daß sie recht



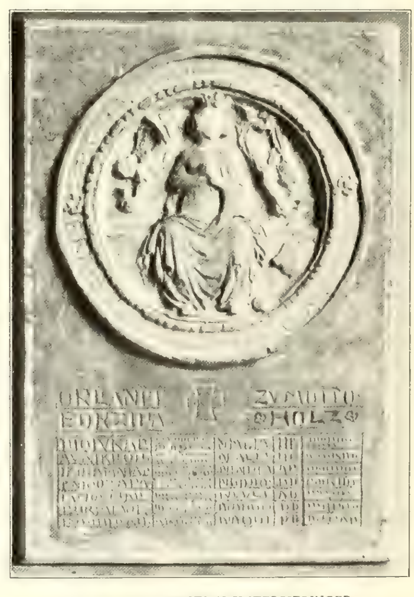
19. — A, I. — O. MEYER-CHARLOTTENBURG UND WILH. BENZ



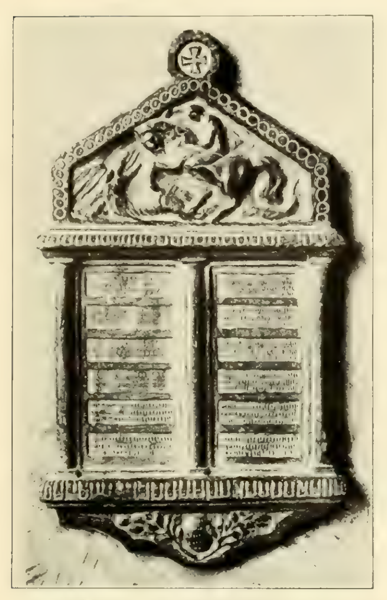
20. — A, I. — FRANZ GUNTERMANN. — ANERKENNUNG



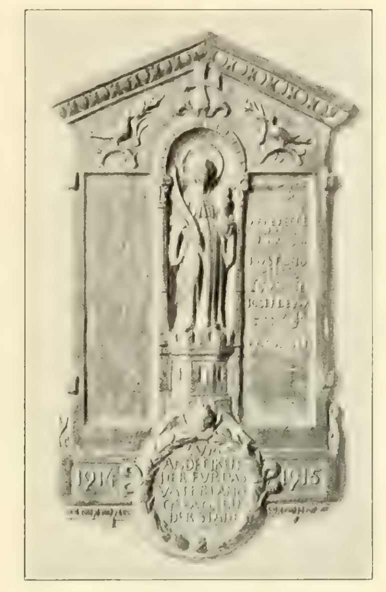
21. — A, I. — JOSEPH KÖPF. — ANERKENNUNG



22. — A, I. — CHRISTIAN UNTERPIERINGER. — ANERKENNUNG

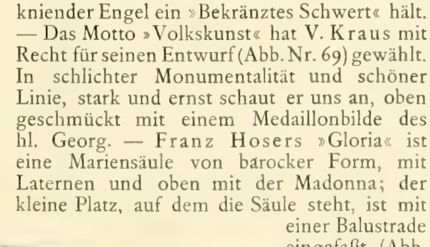


23. — A, I. — KARL KUOLT



24. — A, I. — KASPAR RUPPERT

und echt deutsch ist, bedarf bei diesem Künstler keiner besonderen Erwähnung — sieht man eine Anzahl kleiner Feldkapellchen stehen (Abb. Nr. 47). Auf den ersten Blick möchte man an einen hl. Kreuzweg glauben, in Wirklichkeit sind es unabhängig voneinander gedachte, kleine, gemauerte und verputzte Bauten von schlichtester Form, jeder mit einem einfachen Bildl daran. So mag sich jeder Bauer, der einen Angehörigen vor dem Feinde verloren hat, ein solches Erinnerungszeichen auf seinen Acker setzen. — Feierliche Stilisierung zeigt ein Entwurf von W. S. Resch (Abb. Nr. 42). In eine viereckige Tafel, die unten für Inschriften dient, ist oben eine flache, achteckige Nische vertieft, innerhalb welcher ein

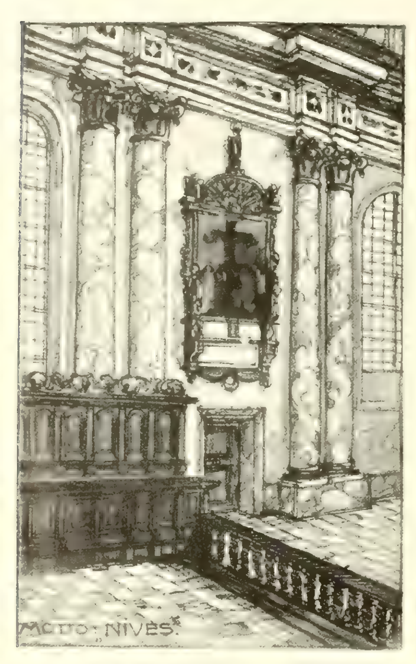


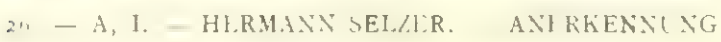
kniender Engel ein »Bekränztes Schwert« hält. — Das Motto »Volkskunst« hat V. Kraus mit Recht für seinen Entwurf (Abb. Nr. 69) gewählt. In schlichter Monumentalität und schöner Linie, stark und ernst schaut er uns an, oben geschmückt mit einem Medaillonbilde des hl. Georg. — Franz Hosers »Gloria« ist eine Mariensäule von barocker Form, mit Laternen und oben mit der Madonna; der kleine Platz, auf dem die Säule steht, ist mit einer Balustrade eingefaßt (Abb. Nr. 63). — »Im Dorfe« denkt sich derselbe Künstler eine Wandnische, darin eine Betsäule mit Kruzifix (Abb. Nr. 59).

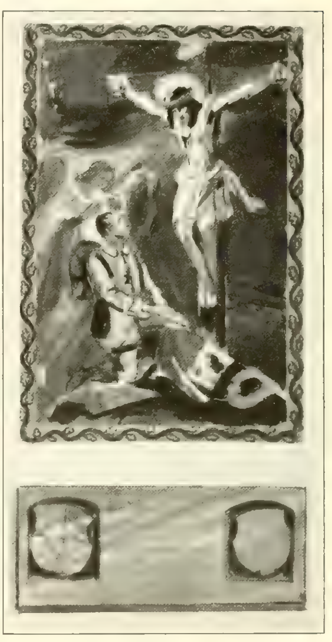
Hermann Selzer (»Barbara«, 4. Preis) errichtete neben dem Zugange zu einer Dorfkirche auf der Mauerecke eine



25. — A, I. — VALENTIN KRAUS




26. — A. I. — HERMANN SELZER. — ANERKENNUNG


27. — A. I. — FRANZ FUCHS. — ANERKENNUNG

dort recht malerisch wirkende Säule mit der Figur der hl. Kriegspatronin (Abb. Nr. 62). — Wir kommen zu den kapellenartigen Denkmalen. Barocke Form wählte Valentin Kraus für seinen Entwurf »Gebet« (3. Preis). Er schuf einen offenen kleinen Bau, dessen schön gezeichnetes Dach, weit vorspringend, auf Säulen ruht (Abb. Nr. 61). Ein Relief an der hinteren Kapellenwand zeigt die allerh. Dreifaltigkeit; darunter sind die Inschriftflächen angeordnet. — Der Oberösterreicher Engelbert Daringer-Wildenau (»Pax«) schuf für eine Kapelle eine Tafel mit Darstellung eines Schlachtfeldes im Winter; einem sterbenden Krieger erscheint in den Lüften die von Strahlen umleuchtete hl. Jungfrau (Abb. Nr. 69). — Anton Baur (»Friede«) erfreut durch Entwürfe von sechs Bildstöckln mit schlichten volkstümlichen Malereien (Abb. Nr. 57). — Richard Steidles Motto »Lüftlmaler« (3. Preis) bezeichnet eine Kapelle in barocker Form an eine Kirche angebaut und mit einem Kruzifixe geschmückt (Abb. Nr. 48). — Auch Architekt M. Simon (»Dem Helden«) bildete eine Kapelle im Barockstil, die er in eine Friedhofsmauer eingefügt denkt (Abb. Nr. 60). An der Rückwand schimmert das farbige Relief der Pietà. — Architekt Theodor Mayer kam bei seinem Entwurfe »Kapellenartig« (4. Preis) auf den originellen Gedanken, die Mauer eines Friedhofes an einer Stelle giebelartig zu erhöhen, die Fläche zu durchbrechen und in die Öffnung die Figur des hl. Sebastian zu stellen, der ohne Relief zu sein, doch ähnlich einem solchen malerisch und plastisch zugleich wirkt (Abb. Nr. 54). — Einen 2. Preis erhielt Richard Steidle für seinen Malerei-Entwurf »Heimat«. Er hat sich ein mit reichem Fachwerk geschmücktes Dorfgemeindehaus gedacht und zwischen den Gefachen des Obergeschosses die Fläche mit einer Madonnenfigur geziert (Abb. Nr. 46). Wie schön müßte ein Dorfstraßenbild werden, welches solchen Schmuck erhielte, der mit Form, Farben und Bedeutung gleichermaßen erfreut und anregt.

Die zur vierten Abteilung der ersten Gruppe »Gedenkzeichen« eingesandten Werke haben sich je einen 1. bis 4. Preis errungen. Unter dem Motto »Quis ut Deus« lieferte Hans Miller (1. Preis) den in farbiger Zeichnung ausgeführten Entwurf eines polychromierten

hölzernen Kandelabers (Abb. Nr. 73). Er steigt über einem achteckigen Sockel säulenartig empor. Die Kerzen sind in drei Absätzen übereinander angeordnet, ganz oben steht die Figur des hl. Michael. Kleine ovale Flächen dienen für die Namensaufschriften. Die Auffassung ist schlicht, volksmäßig, und so wird dieser Kandelaber in einer recht einfachen und urwüchsigen Kirche besonders gut am Platze sein. — Den 3. Preis erhielt derselbe Künstler für die unter dem schönen Motto »Auxilium Christianorum« eingereichte Zeichnung eines Hängeleuchters (Abb. Nr. 74). Das mit seinen Farben recht anmutige, ebenfalls im Sinne der Volkskunst aufgefaßte Werk ist mit der Figur der Madonna geschmückt. Die Inschriften befinden sich auf Täfelchen, welche frei an dem Leuchter hängen. — Ganz anders im Stile, streng und großzügig ist der in Schmiedeeisen auszuführende Hängeleuchter (Abb. Nr. 75) von M. Simon (»Zeichen«, 2. Preis). — Für dasselbe Material hat dieser Künstler auch eine Trophäentafel bestimmt (»Treue«, 4. Preis). Über der mit Fahnen geschmückten Inschriftfläche erhebt sich prächtig stilisiertes, flach gearbeitetes Laubwerk, innerhalb dessen Jesus am Kreuze dargestellt ist (Abb. Nr. 76).



29 — A, I. — KARL KUOLT. — ANERKENNUNG



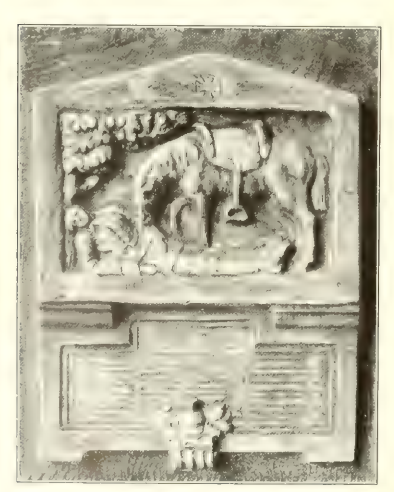
28. — A, I. — KARL BURGER

Die zweite Gruppe (B) »Kriegserinnerungen« umfaßt drei Abteilungen: erstens »Gedenkblätter als Wandschmuck (auch ähnlich den Andenken an die erste hl. Kommunion) für gefallene und zurückgekehrte Krieger, mit Raum für eine Inschrift; auch Glasscheiben oder Fenster«; zweitens »Fahnenentwürfe für Kriegervereine, Jugend- und Wehrkraftvereine, Aufnahmeurkunden«; drittens »Medaillen und Plaketten, Schmucksachen (Anhänger und dergleichen, Fassungen von Granatsplittern, Kugeln, Münzen, Ordensauszeichnungen, auch in Verbindung mit andern Gegenständen)«. Bei den ersten beiden dieser Abteilungen ist kein erster und zweiter, bei der dritten kein erster Preis zuerkannt worden. Während im ganzen die Beteiligung der Bildhauer stärker und glücklicher war als jene der Maler, beherrschen letztere hier das Feld fast gänzlich; bezeichnend ist, daß auch von diesen Malereien gerade eine der besten von einem Bildhauer herstammt. Dies ist die Zeichnung »Aus der Schlacht« von W. S. Resch, welche den 3. Preis erlangt hat (Abb. Nr. 83). Das ernste Schwarzweißblatt zeigt zwei Engel, welche einen Gefallenen über düstere Heide tragen. Außer diesem Preise wurden für die »Gedenkblätter« noch ein 4. und zwei 5. verteilt. Der Entwurf von K. M. Lechner (»Heimat«, 5. Preis) zeigt die Madonna sitzend; von rechts und links nahen ihr verehrend Soldaten des Landheeres und der Flotte (Abb. Nr. 68).

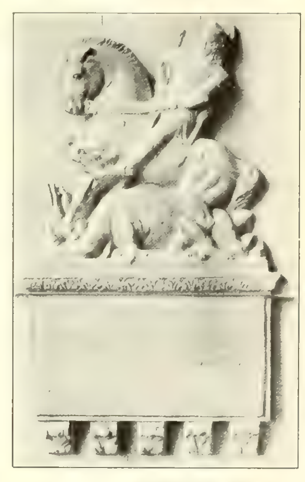


50. — A, I. — CYRILL DELL'ANTONIO. — ANERKENNUNG

— Der Maler Albert Figel (»Heil und Sieg«, 4. Preis) bringt Entwürfe zu Glasgemälden in kräftigen, gesunden Farben; ausgeführt werden sie vortrefflich wirken (Abb. Nr. 76). Die figürlichen Darstellungen zeigen Kriegerszenen und Heiligenfiguren. — Einen 5. Preis erhielt August Ostermann für einen Fensterentwurf (»Zerbrechlich«) mit Trophäen (Abb. Nr. 72). — Ein Glasmalerei-Entwurf vom Bildhauer Heinz Schiestl (»Deutsch«) weist in tüchtiger Art, verwandt jener des 16. Jahrhunderts, die Gestalt des hl. Florian (Nr. 81). Sehr hübsch ist ein zweiter Glasmalerei-Entwurf Schiestls; man sieht in einer achteckigen Fläche den hl. Christophorus, der mit dem Wahlspruch »Hindurch« das Wasser durchwatet (Abb. Nr. 71). — Ein Gedenkblatt von Albrechtkirchinger (»Heimat«) schildert in freundlicher Art eine Szene vor einer Dorfkirche (Abb. Nr. 89). — Feierliche Wirkung tut ein Blatt von Max Lorch-Füssen (»Lebewohl«); auf schwarzem Grunde er-



51. — A, I. — KARL KUOLT. — ANERKENNUNG



52. — A, I. — ADOLF DAUMILLER



33. — A, I. — KARL GERHARD

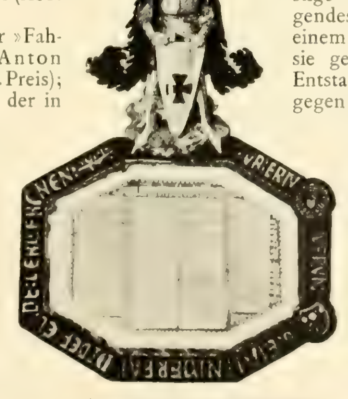
scheinen innerhalb eines Medaillons die Halbfiguren Christi und eines Gefallenen; Schrift und Verzierungen sind in Gold ausgeführt (Abb. Nr. 64). — Dasselbe Bildmotiv wählte Lechner für sein Blatt »Erlöser« (Abb. Nr. 65). — Friedrich Wirnhier (»St. Michael II«) hat gleichfalls schwarzen Grund gewählt; kraftvoll hebt sich davon die stehende Figur des hl. Georg ab, welcher mit dem Schwerte ausholt (Abb. Nr. 84).

Unter den »Aufnahmeurkunden« — wie auch bei den »Gedenkblättern« — befindet sich eine Anzahl an sich vortrefflicher Arbeiten, die darum weder Preis noch Anerkennung gewinnen konnten, weil die Künstler unterlassen haben, für eine Inschriftfläche zu sorgen. Vier derselben wurden nachträglich angekauft, nämlich eine hl. Barbara von Matthäus Schiestl (Abb. Nr. 1) und drei Bilder von Huber-Sulzemoos (Abb. Nr. 78 u. 79). Ein Blatt von Fritz Kunst-Köln (»Kriegsarbeit«, 5. Preis) zeigt in kräftiger Malerei auf grauem Hintergrund den hl. Michael (Abb. Nr. 85).

Unter den Entwürfen für »Fahnen« finden wir einen von Anton Kiesgen (»Frieden 1915«, 3. Preis); auf dunkelblauem Grunde, der in drei Flächen geteilt ist, sieht man mitten St. Georg, zu den Seiten bekränzte Schwerter (Abb. Nr. 87). — Heinrich Heimkes' Schütze« ist eine Fahne von hellgrünlichem Stoff mit buntem Dekor und der Figur des hl. Georg; er steht in Rüstung mit einem roten Mantel auf weißem Fond innerhalb eines Feldes, das mit einer blauen Girlande eingefaßt ist (Abb. Nr. 88). — Auch die Fahne Treue« von Joseph Albrecht verdient lobende Erwähnung (Abb. Nr. 86).

Von den Medaillen und Plaketten wurden die zarten Reliefs von Bildhauer Max Waupotizh (»Stella maris«) mit dem 2. Preise belohnt; sie zeigen in sehr feiner Arbeit den hl. Georg, die Kreuzigung, Maria als zweite Eva usw. (Abb. Nr. 91, 93, 94). — Einen St. Georg zu Rosse zeigt die Plakette von Ostertag jun. »Heil und Sieg« (Abb. Nr. 82). — Schlichte, edle Wirkung übt Kaspar Rupperts »Einfach«, eine länglich achteckige Plakette mit einem bekränzten Schwerte (Abb. Nr. 92), sowie ein ähnlich gestaltetes Stück (»Drei«) mit dem hl. Michael von demselben Künstler (Abb. Nr. 95). — Einen 3. Preis erhielt A. Daumiller für zierliche Schmucksachen (Abb. Nr. 97 bis 100), einen 4. derselbe für den Entwurf eines Prachtkreuzes (Abb. Nr. 90).

Die Ausstellung der Wettbewerbsentwürfe in München war sehr lebhaft besucht und fand günstige Aufnahme. Durch vorliegendes Heft werden dieselben zu einem großen Teile Allgemeingut, sie gehen hinaus in alle Gaue. Entstanden sind sie aus der Pietät gegen unsere große Zeit, aus religiösem Geist und frischem deutschem Künstlerwillen. Möge die selbstlose Mühewaltung der Künstlerschaft zur Ehre des Vaterlandes und seiner heldenmütigen Verteidiger vielfache Früchte reifen! Von den großen Summen, die für Kriegsdenkmäler aller Art aufgewendet werden, sollte doch einiges der christlichen Kunst zufließen.


34. — A, I. — CHRISTIAN UNTERPIERINGER



35. — A, II. — FRANZ CLEVE. — I. PREIS

ZWECK DES WETTBEWERBES FÜR KRIEGSERINNERUNGEN

Der Wettbewerb für religiöse Kriegsgedenkzeichen und Kriegserinnerungen, welchen die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst unter ihren Mitgliedern veranstaltete, zeitigte einen höchst achtbaren Erfolg. Angesichts der Menge tüchtiger Arbeiten sah sich die Vorstandschaft in Übereinstimmung mit einer Anregung des Preisgerichtes veranlaßt, den Betrag für Preise zu erhöhen und außerdem einige Werke anzukaufen. Das Preisgericht konnte 40 Projekten Preise und ebensovielen Anerkennungen zuerteilen. Auch unter jenen Entwürfen, welche nicht mit Auszeichnungen bedacht wurden, befinden sich nicht wenige von schätzbaren Eigenschaften und namhaftem Werte.

In vorliegendem Hefte sind alle mit Preisen und Anerkennungen ausgezeichneten und einige der übrigen bemerkenswerten Entwürfe abgebildet. Zweck dieser Publikationen ist, die Ausführung der veröffentlichten Projekte durch ihre Urheber anzubahnen und zu weiteren künstlerischen Aufträgen Anregungen zu geben.

Leider liegt zwischen den dargebotenen Entwürfen und ihrer Ausführung einstweilen noch ein weiter und mit Schwierigkeiten gepflasterter Weg. Ein Versuch, den Entwürfen diesen Weg zu erleichtern, sei im folgenden gewagt und erscheint um so notwendiger, als manche Schwarzseher vermuten, die große, verdienstliche Arbeit, welche die Künstler der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst durch den jüngsten Wettbewerb geleistet haben, sei vergeblich, ja sie

könne schlimme Folgen haben, nämlich eine teils durch Torheit, teils durch Gewissenlosigkeit betriebene Ausbeutung des geistigen Eigentums der beteiligten Künstler.

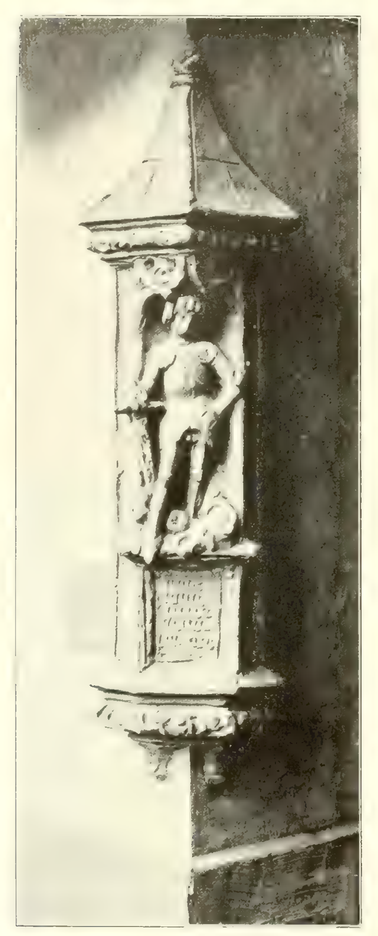
Indessen dürfen peinliche Erfahrungen nicht von dem Bestreben abhalten, auf eine Besserung von Mißständen hinzuwirken und wir erwarten vom Gerechtigkeitssinn unseres Volkes sowie insbesondere von der Aufklärungsarbeit des Klerus und der Beamtenschaft, daß der Kunst allmählich gegenüber dem kaltherzigen und vordringlichen Industrialismus ihr Recht werde.

Vor allem weisen wir die Auffassung zurück, als ob diese Publikation als Musterbuch dienen sollte: als Musterbuch für egoistische Geschäftsleute, welche da ernten wollen, wo sie nicht gesät haben, für die Unfähigen, die nach Eselsbrücken auslugen, für die Anmaßenden, welche nichts gelernt haben und sich mit fremden Federn schmücken wollen, ein Musterbuch in den Händen jener kunstfremden Besteller, die in ihrer sträflichen Unbefangenheit nicht ahnen, daß der Mißbrauch des geistigen Eigentums Diebstahl ist, die da meinen, wenn ihnen irgendeine Abbildung nach einem neueren Künstler zusage, könnten sie dieselbe ohne weiters von irgend einer beliebigen Persönlichkeit, etwa noch unter ebenso beliebigen Änderungen, ausführen lassen.

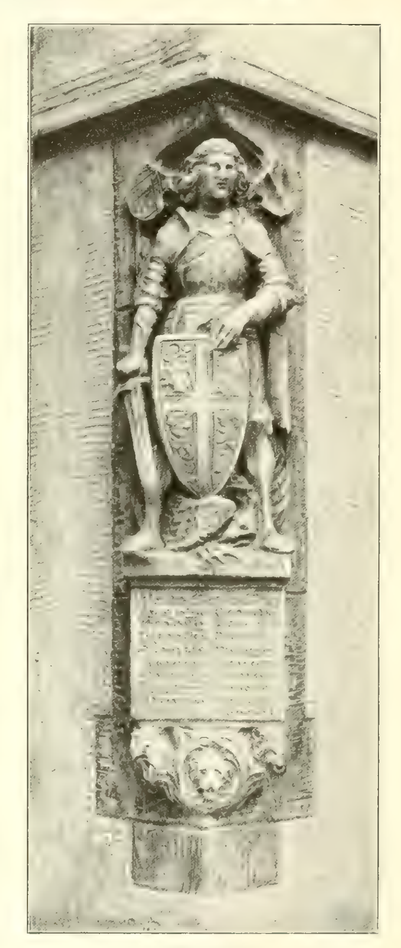
Wer braucht denn eine Mustersammlung? Der wahre Künstler nicht, denn ihn drängt es, zu ersinnen und zu schaffen, was andere noch nicht erdacht und hervorgebracht haben. Auf seinen schwierigen, aufregenden und dornenvollen Beruf hat er sich durch vieljähriges Lernen vorbereitet. Um seinen Gesichtskreis zu erweitern, seine Phantasie flügge und sein technisches Können reif zu machen, ergänzte er die akademische Ausbildung durch das Studium der Kunstwerke, durch Reisen nah und fern, durch ehrfürchtiges Sichversenken in die Meisterwerke der Vergangenheit wie der Mitstrebenden. Endlich an der Schwelle des Mannesalters zum fertigen Meister geworden, will er durch selbständige Schöpfungen dem eigenen Innern genügen und seine Zeit bereichern. Hierzu braucht er gezie-mend entlohnte Aufträge. Da kommt nun der Eindringling, der kaum sein ehrenwertes, aber kunstfernes Handwerk voll beherrscht, und fahndet nach Aufgaben, deren Lösung einzig dem Künstler zusteht. Er läuft der Kundschaft nach und schneidet sie vom Künstler ab. Seine Tätigkeit schändet die Kunst, benachteiligt und kränkt die Künstler von Beruf. Man kennt Inhaber von Steinmetz- und anderen Geschäften, die nicht geschulter sind als jeder beliebige Lohnarbeiter ihres Geschäftes, auch kein Verlangen nach Weiterbildung tragen, aber mit ihren Erzeugnissen, wie Grabmälern, einen erfolgreichen Handel treiben, der sich selbst in große Städte hinein erstreckt. Diese Unternehmer, denen innerhalb der ihnen zukommenden Gebiete der beste Erfolg zu wünschen ist, werden demnächst Kriegerdenkmäler in Dörfern, Marktflecken und Städten errichten, Gedenktafeln



36. — A II. — BILDHAUER GG. WALLISCH UND ARCH. WILLY ERB. — II. PREIS



37. — A, II. — HANS MILLER. — III. PREIS



38. — A, II. — FRANZ HOSER. — III. PREIS

für gefallene Krieger in Kirchen liefern, Kriegserinnerungen auf Gottesäckern aufstellen, meist unter verballhornender Ausnützung von Künstlerarbeiten, deren Abbildungen ihnen in die Hände fielen. Sie selbst schmeicheln sich dabei in der Überzeugung, daß ihre Leistungen sich mindestens ebensogut sehen lassen könnten, wie die Werke der Künstler; übrigens ist doch das Geschäft die Hauptsache.

Gerade das gehört zu den entmutigendsten Erlebnissen im Künstlerberuf, zuschauen zu müssen, wie die künstlerischen Werte, die man auf Ausstellungen, bei Wettbewerben, aus Anlaß von Veröffentlichungen in Zeitschriften der Allgemeinheit preisgibt, von unedel denkenden Kollegen und Geschäftsleuten übernommen und ausgebeutet werden, während man selbst leer ausgeht. Wohl gibt es gegen diesen Mißbrauch gesetzliche Bestimmungen; doch tatsächlich fruchten sie wenig, denn einmal erfährt der Geschädigte in den seltensten Fällen etwas von der unberechtigten Ausnützung, dann läßt sich dieselbe bei einiger Schlauheit leicht so verschleiern, daß die Maschen des Gesetzes für eine erfolgreiche Ahndung zu weit sind, end-

lich tragen die meisten Künstler eine große Scheu vor dem Gerichte.

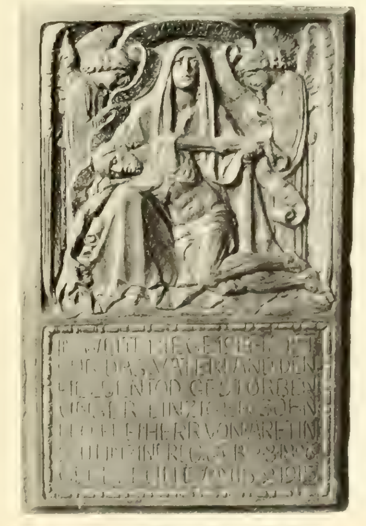
Willst du ein Kunstwerk erlangen, so bestelle beim Künstler; willst du dem Volke Kunst vermitteln, so führe es zum Künstler! Er ist nicht teurer als der Scharlatan, und wenn er es wäre, so hättest du am Kunstwerk dein Geld vorzüglich angelegt. Denn der wahre Künstler bringt Werte hervor, die sich nicht mit Gold und Silber aufwägen lassen; für geringe zeitliche Güter, deren er zum Leben und Schaffen bedarf, gibt er geistige Schätze in Tausch. Des christlichen Künstlers Wirken insbesondere greift in eine höhere Welt hinüber, denn es wendet sich an die edelsten Eigenschaften und wichtigsten Bedürfnisse der Seele, da es die Religion vermittelt, den gläubigen Sinn befruchtet, die Sittlichkeit nährt und zum Himmel eine Brücke schlägt. Daraus folgt, daß den Vertretern der christlichen Lebensauffassung und in erster Linie dem Klerus viel daran liegen muß, bei der kommenden Herstellung von Kriegserinnerungen die christliche Kunst recht ausgiebig heranzuziehen, damit etwas von der guten Gesinnung, die in den Kriegsnöten teilweise aufflammte, in die rasch wieder verweichlichende Friedenszeit hinübergerettet werde. So sehr die Gegner des Christentums sich gegen den religiösen Geist der Kriegs- und Friedensdenkmäler wehren werden, so eifrig müssen die anderen für denselben eintreten. Wer ein von christlichem Glauben belebtes Kriegserinnerungszeichen veranlaßt, wer dazu beisteuert, tut ein fürs Vaterland ehrenvolles, dem Volk nützliches, der Religion förderliches, Gott wohlgefälliges Werk.



39. — A. II. — HANS MILLER. — V. PREIS

Ich höre Stimmen: Gewiß wollen wir etwas Rechtes machen lassen, aber an eure Künstler können wir nicht herantreten, denn diese wohnen

40. — A. II. — FRANZ HOSER
IV. PREIS

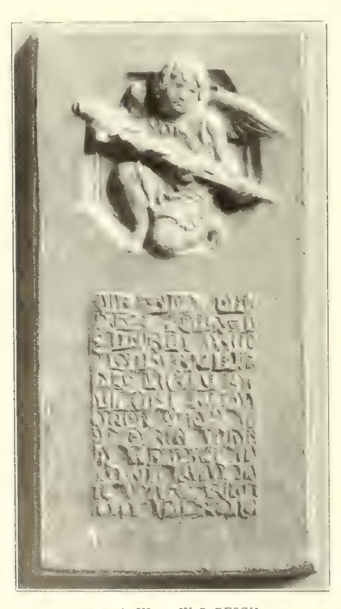


41. — A. II. — CYRILL DELL'ANTONIO
ANERKENNUNG

meist in großen fernen Städten, während wir unsern einheimischen Kräften etwas zuwenden müssen. — Tuet das auf allen Gebieten, für welche die Vorbildung und Leistungsfähigkeit der Eingesessenen ausreicht, aber darüber hinaus dürft ihr den einheimischen Bewerbern nicht entgegenkommen. Andernfalls handelt ihr unklug, ungerecht und gegen höhere Interessen: unklug, weil ihr an die Leute eueres Vertrauens Zumutungen stellt, die unerfüllbar sind, ungerecht, weil ihr dem Künstlerberuf durch einen handwerklichen die Existenzbedingungen entzieht, gegen höhere Interessen, weil das Ansehen der Religion und der Bildungsstufe ihrer Anhänger und Vertreter denn doch mehr Rücksichtnahme erheischt, als die Geldbörse einheimischer Mitbürger es ist, die ihr Fortkommen auch ohne Übergriffe auf fremde Schaffensgebiete finden, während hingegen der Künstler nicht dem Handwerker und Unternehmer Konkurrenz machen kann. Leben an einem kleineren Orte zufällig hinreichend ausgebildete Künstler, so wird man ohne weiteres in erster Linie an sie denken, wenn es sich um ihrem Können entsprechende Aufgaben handelt. Stehen in der Nähe keine solchen Kräfte zur Verfügung, dann mag man sich nach einem Meister umsehen, der aus der fraglichen Gegend stammt. Überall und immer jedoch soll man in künstlerischen Dingen und insbesondere bei den wichtigen Anschaffungen auf dem religiösen Gebiete materielle Rücksichten und engherzige Kleinbürgerei zugunsten höherer Gesichtspunkte zurückstellen, von dem Grundsatz geleitet, daß das Beste gerade noch gut genug ist und daß man die Meister da suchen muß, wo sie sich finden. Viele strebsame Künstler ziehen es vor, unter Entbehrungen in teuren Kunstzentren zu leben, nicht weil sie die Annehmlichkeiten der Großstadt, von denen sie wenig verspüren, genießen wollten, sondern weil sie dort bessere Vorbedingungen für künstlerische Anregung und Selbstfortbildung finden, während sie an kleineren Orten eher auf geschäftliche Vorteile rechnen könnten. Darf man solche Idealisten mit Entziehung von Aufträgen strafen, oder soll man nicht vielmehr ihren edlen Drang unterstützen? Auch sie zahlen ihre Steuern für das Ganze. Die Künstler gehören nicht einer engen Gemeinde, nicht einer Landsmannschaft oder Provinz, sondern der ganzen Nation, die christlichen Künstler gehören der Kirche und sollen ihr Stolz sein.



43 — A, II. — EMIL HOFMANN. — ANERKENNUNG



42 — A, III. — W. S. RESCH ANERKENNUNG

Die Abbildungen dieses Heftes gewähren Anhaltspunkte für die Auffindung geeigneter christlicher Meister, welche die Fähigkeit besitzen, auch Aufträge anderer Art, als sie in den publizierten Skizzen festgelegt sind, würdig zu lösen. Zahlreiche andere Künstler, die hier nicht vertreten sind, lassen sich in den Zeitschriften: »Die christliche Kunst« und »Der Pionier«, ferner in den Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ausfindig machen. Endlich ist die genannte Gesellschaft (München, Karlstraße 6) jederzeit in der Lage, auf alle Anfragen im Kunstgebiete unentgeltlich Auskunft zu geben.

Der Betrachter vorliegender Abbildungen wolle nicht übersehen, daß dieselben n i c h t f e r t i g e W e r k e, s o n d e r n E n t w ü r f e wiedergeben, von denen einige

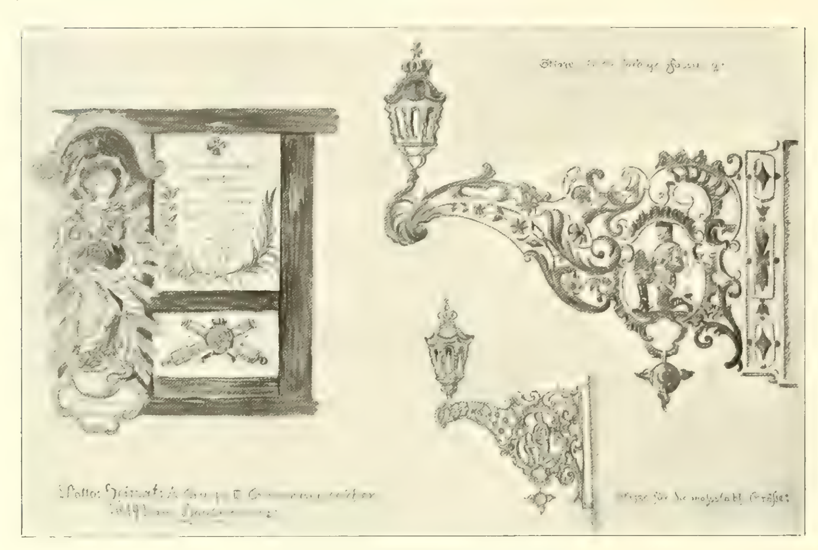
nicht über die Skizze hinausgehen. Geistreichen Skizzen eignet gegenüber dem durchgearbeiteten Werke der Vorzug frischester Unmittelbarkeit, belebender Einwirkung auf die weitergestaltende Phantasie. Allein diese Eigentümlichkeit wird zumeist nur von Fachgenossen richtig gewürdigt, während sie dem im Sehen von Entwürfen nicht geübten Kunstfreund zum Stein des Anstoßes werden kann. Denn dieser wünscht die Einzelheiten gut ausgeführt zu sehen und ärgert sich, an der Skizze Köpfen zu begegnen, an denen die Gesichtsteile kaum kenntlich, geschweige denn durchgebildet, die Hände und Füße vom Bildhauer nur durch einen wenig gegliederten Klumpen, vom Maler nur durch Umrißlinien von der ungefähren Form dieser Körperteile dargestellt, die Gewandfalten bloß in großen Massen angegeben, die Farben unausgeglichen und flüchtig aufgetragen sind. Der Kunstfreund will im Entwurf das fertige Kunstwerk, wenn auch in kleineren Abmessungen sehen, weil er seinen Zweck verkennt. Deshalb gerät er in Gefahr, sich über eine ausgezeichnete, aber flüchtige Skizze zu entrüsten und ihr eine zehnmal geringere Arbeit, die säuberlich durchgeführt ist, weit vorzuziehen. Hauptsächlich daher kommt es, daß sich Kunstlaien und wohl auch minder begabte Künstler nicht selten in Wettbewerbsausstellungen über die Entscheidung eines aus Künstlern bestehenden Preisgerichtes ereifern, weil es flüchtige Arbeiten auszeichnete, sorgsam gefertigte hingegen überging. Bei einer für Wettbewerbe bestimmten Arbeit ist zu berücksichtigen, ob das Ausschreiben Skizzen oder Entwürfe verlangt und etwa für letztere einen gewissen Grad der Durchführung festsetzt. Ist keine nähere Bestimmung getroffen, so genügt eine Ausführung, die so weit geht, daß sich die fachmännischen Preisrichter von der Reife des Verfertigers ein richtiges Bild machen können. Entwürfe, welche nicht für eine öffentliche Beurteilung, sondern einzig für den persönlichen Gebrauch des Künstlers bestimmt sind, brauchen nicht so weit zu gehen, sondern genügen ihrem Zweck, wenn sie die Endabsichten des Verfassers im allgemeinen klarlegen. Somit bleibt in letzterem Falle einzig das subjektive Bedürfnis des Künstlers maßgebend und dieses richtet sich nach seiner Schule, den Gepflogenheiten seiner Zeit und seinem persönlichen Willen und Geschmack, bei Aufträgen wohl auch nach der Aufnahmefähigkeit der Behörden und Besteller, denen die Entwürfe zur Genehmigung zu unterbreiten sind.



44. — A, III. — ANTON BACHMANN. — II. PREIS



44 — A, III. — ANTON BACHMANN



46. — A, III. — RICHARD STEIDLE. — II. PREIS



47. — A, III — MATTHÄUS SCHIESTL — ANERKENNUNG



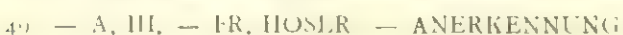
48. — A, III. — RICHARD STEIDLE. — III. PREIS

Die andeutende Skizze und der fester umrissene Entwurf haben den Zweck, den wesentlichen Sachinhalt und die Leitmotive der Form sichtbar festzulegen. Ist diese Aufgabe erfüllt, so beginnt ein neues Stadium des Schaffens am Werk, welches das Ausreifen des Entwurfes (öfter auch, namentlich in der Architektur »Projekt« genannt) zum fertigen Werk, in der Baukunst zum Bauplan bezweckt. Bis der zur Ausführung bestimmte Entwurf festliegt — soweit sich dieses Wort auf einen Entwurf anwenden läßt —, gibt es manche grundlegende Vorarbeiten zu erledigen, die wir in Kürze beleuchten wollen.

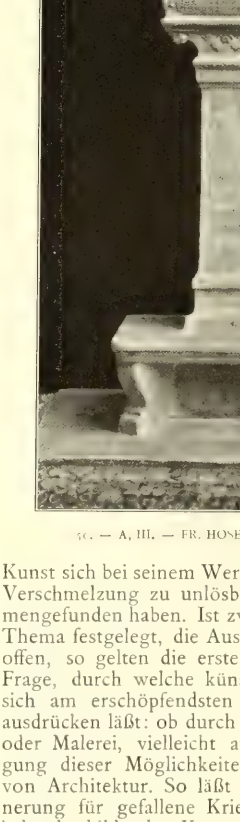
Zunächst wird sich der Künstler unter Berücksichtigung des verfügbaren Geldes mit seinem Auftraggeber über den Zweck des Kunstwerkes, die Grundgedanken des Inhaltes und den Anbringungsort verständigen. Dabei wird er die Ideen des Auftraggebers dankbar anhören, entgegenkommend prüfen und zu verarbeiten suchen; der Auftraggeber hinwieder wird Bedenken und Ratschläge des Künstlers würdigen und letzterem in technischen und rein künstlerischen Formfragen gern die Entscheidung überlassen. Selbstredend ist der Kostenpunkt in mancher Hinsicht mitbestimmend, wenn nicht ausschlaggebend, namentlich in der Bildhauerei; so hängen von ihm die Ausmessungen des Werkes, die Wahl des Ausführungsmaterials, die Abgrenzung des gewählten Themas der Darstellung ab. Reicht das Geld nicht für die ursprünglichen, höherzielenden Pläne, so möge man diese unter dem Beirate des Künstlers, dem man sein Vertrauen zugewendet, vereinfachen, nicht aber seine zu weit gehenden Ziele auf Kosten von Kunst und Künstler in der Art durchdrücken, daß man herumfrägt, wer am wenigsten verlangt und diesem scheinbar billigsten und deshalb in den Augen solcher naiver Auftraggeber wohl auch »reellsten« Lieferanten auf dem Wege einer mehr oder minder geschämigen Submission sich anvertraut. Der richtige Künstler wird dem Auftraggeber sachkundig darlegen, was mit dem vorhandenen oder erschwingbaren Betrage erreichbar ist; will man darüber hinausgehen, so wird er raten, lieber zu warten, bis mehr Geld flüssig wird, oder zunächst nur einen Teil des Gesamtplanes ausführen zu lassen.

Steht der Auftrag fest, dann vertieft sich





49. — A, III. — FR. HOSER — ANERKENNUNG



50. — A, III. — FR. HOSER. — IV. PREIS

der Künstler in seine Aufgabe, macht Vorstudien und beginnt als Maler durch mancherlei flüchtige Skizzen in Kohle, Blei und Farbe, als Bildhauer durch verschiedene kleine, primitive Modelle in Ton und Plastilin, als Architekt durch Ideenskizzen die Vorstufen zum schließlichen Entwurf zu bewältigen. Auf solche Art kämpft er sich je nach seiner Arbeitsmethode früher oder später, immer aber nur unter Aufregungen zu der angemessensten Lösung hindurch. Im Verlaufe dieser Geistestätigkeit geht stets die Rücksicht auf den gedanklichen Inhalt, der namentlich in der religiösen Kunst strengste Wahrung erheischt, Hand in Hand mit der Suche nach der entsprechendsten und vollkommensten Form; nicht eher darf der Künstler ruhen, bis diese beiden Grundelemente einer den höheren Zielen der Menschheit geweihten Kunst sich bei seinem Werke in harmonischer Verschmelzung zu unlösbarer Einheit zusammengefunden haben. Ist zwar das gedankliche Thema festgelegt, die Ausführungsweise aber offen, so gelten die ersten Erwägungen der Frage, durch welche künstlerische Mittel es sich am erschöpfendsten bzw. wirksamsten ausdrücken läßt: ob durch Rundplastik, Relief oder Malerei, vielleicht auch durch Vereinigung dieser Möglichkeiten und Beiziehung von Architektur. So läßt das Thema: »Erinnerung für gefallene Krieger« Lösungen in jeder der bildenden Künste zu; aber hier paßt sich Malerei den engeren Absichten und den besonderen Umständen am besten an, dort eine Plastik frei oder an einer Wand, wieder anderswo ein eigener Kapellenbau. Was den stofflichen, »literarischen« Inhalt der Darstellung betrifft, so eignen sich weiter ausge-



51. — A, III. — VALENTIN KRAUS
I. PREIS





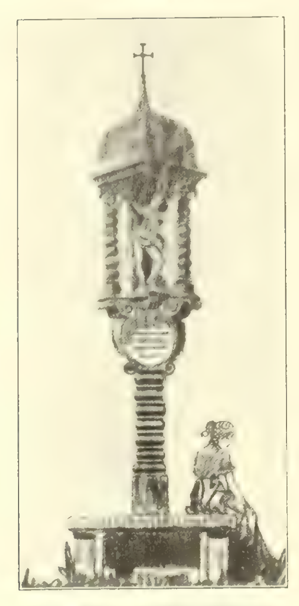
52. — A, III. — FRANZ HOSER. — ANERKENNUNG

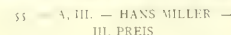


53. — A, III. — FRANZ HOSER. — IV. PREIS



54. — A. III. — THEODOR MAYER. — IV. PREIS





55. — A, III. — HANS MILLER — III. PREIS

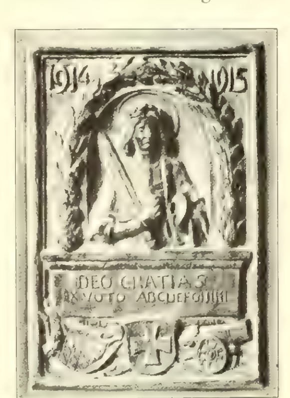


56. — A, III. — HANS MILLER. — IV. PREIS



57. — A, III. — ANTON BAUR. — ANERKENNUNG

sponnene Gedankengänge in erster Linie für Malerei oder malerisch behandeltes Relief. Der Kunstfreund gerät leicht in Gefahr, nach der Seite des geschichtlichen theologischen, allegorischen oder anekdotischen Inhaltes einer in Auftrag gegebenen Arbeit zu viel, ja Unmögliches zu verlangen. Während der Maler meistens in der Lage ist, der beschreibenden oder dichterisch schildernden Phantasie Raum zu geben und nebensächliche Episoden in sein Werk aufzunehmen, während auch das malerische Relief in dieser Richtung viele Ausdrucksfähigkeit besitzt, muß im strengen Relief und noch mehr in der Rundplastik jedes gedankliche Thema unter Abstreifung aller malerischen Ausschmückung auf seinen wesentlichen Kern vereinfacht werden. Für diese Einschränkung entschädigt das plastische Werk durch eindrucksvolle Hervorhebung des Hauptgedankens. Unsere Wettbewerbsentwürfe liefern Beispiele für rein malerische und streng plastische Lösungen; im Relief wurde durchweg der plastische Stil eingehalten. Wie ein und dasselbe Bildmotiv einerseits vom strengen Plastiker, anderseits vom Maler formell behandelt wird, illustriert uns ein Vergleich von Abb. 2 und 27. Dort strengstes Zusammendrängen des Wesentlichen, Beschränkung auf die Herausarbeitung des Figürlichen, hier Lockerung der figürlichen Komposition zugunsten der Farbe und Lichtführung. Wie sich der glutvoll empfindende Maler bis zur majestätischen Ballade, ja zum lebendurchfluteten und doch streng zusammengehaltenen Drama zu erheben vermag, wie sich eine Fülle von Episoden durch einen Leitgedanken zu erschütternder Wirkung schließen läßt, hat Baumhauer bewiesen (Abb. Nr. 16, Einschaltblatt).



58. — A, III — K. RUPPERT

Das Staffeleibild, das Porträt, die Kleinplastik, das Erzeugnis der graphischen Künste steht für sich allein,



59. — A. III. — FRANZ HOSER. — ANERKENNUNG

hat nur in sich vollkommen zu sein und kennt keine Rücksichtnahme auf außerhalb Liegendes. Anders das Werk der Baukunst, der monumentalen und dekorativen Plastik und Malerei. Dieses muß zwar ebenfalls ein vollwertiges Kunstwerk in sich selbst sein, aber es hat auf die Umgebung Rücksicht zu nehmen, sich ihr anpassen. Kennt der Künstler, der in dieser Richtung sich betätigt, schon zu Beginn seiner Vorarbeiten den Aufstellungsort und näheren künstlerischen Zweck seiner Arbeit, so zieht er im Projekt die sich daraus ergebenden Um-



60. — A. III. — M. SIMON. — ANERKENNUNG



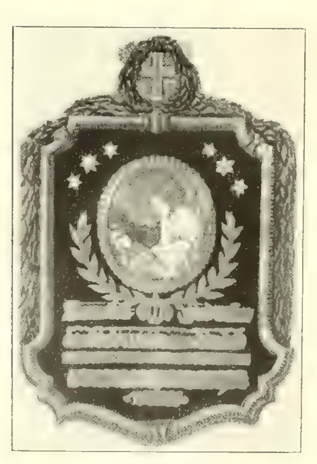
61. — A. III. — VALENTIN KRAUS. — III. PREIS



62. — A, III. — HERMANN SELZER. — IV. PREIS



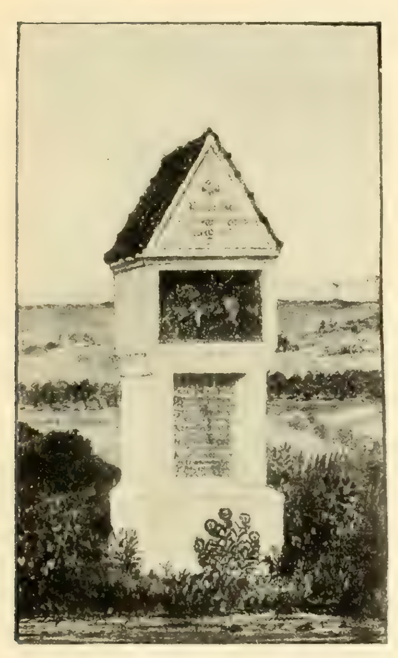
63. — A, III. — FRANZ HOSER. — ANERKENNUNG



64. — B, I. — MAX LORCH.
ANERKENNUNG



65. — B, I. — KARL LECHNER
ANERKENNUNG



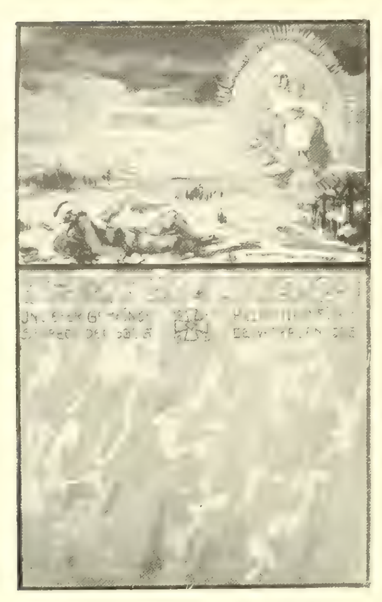
66. — A, III. — ANTON BACHMANN. — ANERKENNUNG



67. — A, III. — FRANZ HOSER. — ANERKENNUNG



68. — B, I. — KARL LECHNER — V. PREIS



69. — A, III. — ENGELBERT DARINGER
ANERKENNUNG



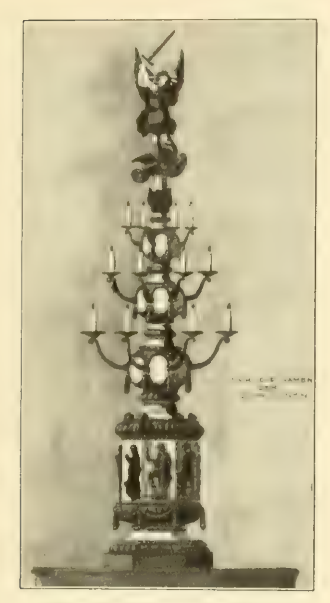
70. — A, III. — VALENTIN KRAUS
ANERKENNUNG



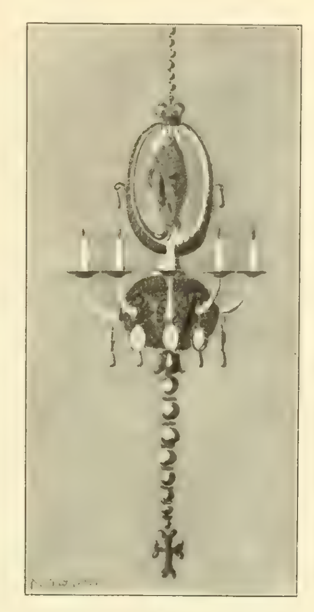
71. — B, I. — HEINZ SCHIESTL
ANERKENNUNG



72. — B, I. — AUGUST OSTERMANN
V. PREIS



73. — A, IV. — HANS MILLER. — I. PREIS



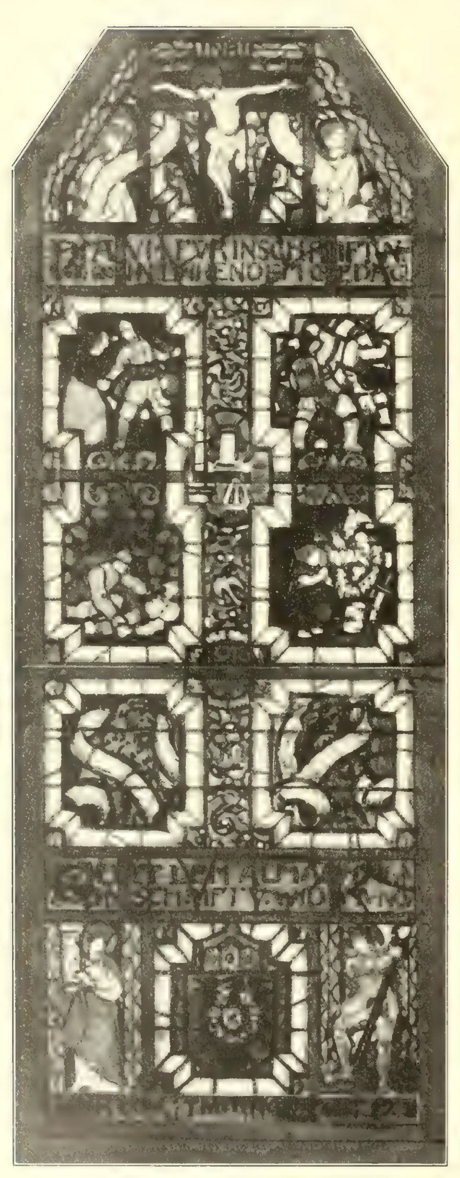
74. — A, IV. — HANS MILLER. — III. PREIS



75. — A, IV. — M. SIMON. — II. PREIS



76. — A, IV. — M. SIMON. — IV. PREIS



77. — B. I. — ALBERT FIGEL. — IV. PREIS

stände in Betracht und zwar für die Wahl der Kunstformen, für die Bestimmung der Umrisse und Maße, für die Führung der Linien, Gruppen und Proportionen, für die Farbtöne, kurz nach allen Richtungen. Geht er an ein Projekt ohne Bestellung, wie bei unserem Wettbewerb, so nimmt er im Geiste eine bestimmte Verwendungsart und seinerzeitige Umgebung des Werkes an und richtet tunlichst die Komposition so ein, daß sie innerhalb gewisser Grenzen ohne zu weit gehende Änderungen verschiedenartige Aufstellungsmöglichkeiten zuläßt. So denkt Valentin Kraus seinen Entwurf in sehr großen Ausmessungen, wie die auf dem Modell angebrachte menschliche Figur andeutet, und weithin sowie nach allen Seiten sichtbar. Für eine Aufstellung etwa innerhalb eines bescheidenen Dorfbildes oder einer schlichten Baumgruppe würde der Künstler dieses sein Motiv und dessen Bestandteile in anderen Ausmessungen und Proportionen halten. Hermann Selzer paßt sein Epitaph (Abb. Nr. 26) feinfühlig einer als vorhanden angenommenen edlen Renaissancearchitektur an. Franz Cleve empfand seine mächtige Gruppe Nr. 35 für eine ruhig mächtige Steinmauer. Einen anmutigen Schmuck ersann Richard Steidle für ein malerisches Bauernhaus (Nr. 46). Für die Stirnseite eines städtischen Gebäudes berechnet Franz Hoser in Nr. 40 ein still abgeklärtes Projekt, während Hans Miller mit seinem Entwurf Nr. 39 einen kraftvollen Ton anschlägt, der mit einer schlichten Kirchenwand einen guten Zusammenklang gäbe. Anton Bachmann verlegt seinen feierlich strengen Rundbau Nr. 44 in eine künstlich angelegte Gruppe schlank aufstrebender Bäume, deren Stämme mit den Säulen der Kapelle zusammengehen; Richard Steidle schmiegt seine liebliche Kapelle an eine bescheidene Landkirche; Hosers idyllisches Marterl Nr. 53 müßte einen lauschigen Winkel in ungepflegter Natur, etwa an einem Waldrand schmücken.

Und nun wollen wir uns an dem stolzen Gedanken berauschen, daß die hier im Bilde vorgeführten Entwürfe Liebhaber finden und außerdem zu weiteren Aufträgen den Anstoß geben werden. Wie begeistert werden unsere Künstler an die Durcharbeitung ihrer Entwürfe herantreten! Wie wird der gedankliche Inhalt sich vertiefen, wie seine künstlerische Verkörperung ausreifen!

S. Staudhamer



78. — B, I. — J. HUBER-SULZEMOOS
ZUR FAHNE (ANGEKAUFT)



79. — B, I. — J. HUBER-SULZEMOOS
ROSEN AUF DAS GRAB (ANGEKAUFT)





80. — B, I. — JOS. ALBRECHTSKIRCHINGER. — ANERKENNUNG



81. — B, I. — HEINZ SCHIESTL. — ANERKENNUNG

AN UNSERE KÜNSTLER

Es ist anzunehmen, daß in manchen Kreisen unseres Volkes, besonders auf dem Lande, sich das Bedürfnis nach noch einfacheren Kriegsgedenkzeichen, als unser Wettbewerb vorsieht, einstellen wird.

Jene Mitglieder, welche geneigt sind, Entwürfe für einfachere, billige Sachen, wie Gedenktafeln an Häusern, Brunnen, Tragstangen, Aufbewahrungskästen für Ehrenzeichen usw. herzustellen, werden eingeladen, ihre diesbezüglichen Entwürfe einzureichen.



82. — B, III. — OTTO OSTERTAG jun. — ANERKENNUNG

AN DIE KUNSTFREUNDE

Jenen Kunstfreunden, welche sich für einen der hier veröffentlichten Entwürfe interessieren und mit den Verfertigern derselben — oder auch mit andern Künstlern der D. G. f. chr. K. — in Verbindung zu treten wünschen, wird sogleich Auskunft erteilt.

Nicht allein für reichere Projekte, sondern auch für die einfachsten Gegenstände können Künstler empfohlen werden (München, Karlstraße 6). Der schlichteste Gegenstand wird durch die Kunst geadelt.



83. B, I. — W. S RESCH. — III. PREIS



84. — B, I. — FRIEDRICH WIRNHIER. — ANERKENNUNG



85. — B, II. — FRITZ KUNST. — V. PREIS



86. — B, II. — JOSEPH ALBRECHT. — IV. PREIS



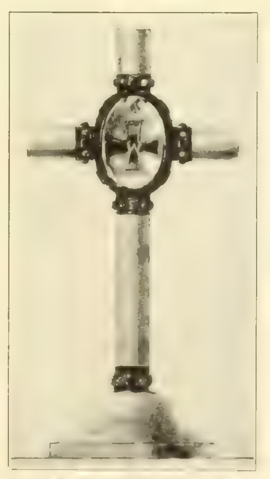
87. — B, II. — ANTON KIESGEN
III. PREIS



88. — B, II — HEINRICH HEIMCKES
ANERKENNUNG



89. — B, III. — KASPAR RUPPERT



90. — B, III. — ADOLF DAUMILLER
IV. PREIS



91. — B, III. — II. PREIS
MAX WAUPOTIZH



92. — B, III. — KASPAR RUPPERT
ANERKENNUNG



93. — B, III. — II. PREIS
MAX WAUPOTIZH



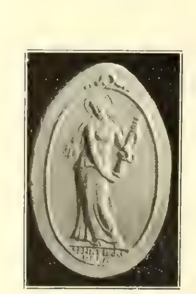
94. — B, III. — II. PREIS
MAX WAUPOTIZH




95. — B, III. — KASPAR RUPPERT
ANERKENNUNG

96. — B, III.
GEORG GRASEGGER

97. — B, III
A. DAUMILLER
III. PREIS



100. — B, III.
A. DAUMILLER
III. PREIS



98. und 99. — B, III. — A. DAUMILLER
III. PREIS

Unbefugte Verwertung der Abbildungen ist verboten.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.





Luc. Gaetzle p. | 3125 | Ges. f. christl. Kunst, GmbH München

Tu es Petrus

et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam, et portae inferi non praevalebunt adversus eam. Matth XVI



DIE MARIENKIRCHE UND DER DEUTSCHE CAMPANILE IN HALLE a. d. SAALE
Aufnahme von Architekt Steffen

DIE MARIENKIRCHE UND DER DEUTSCHE CAMPANILE IN HALLE a. d. SAALE

Von HUGO STEFFEN, Architekt, München

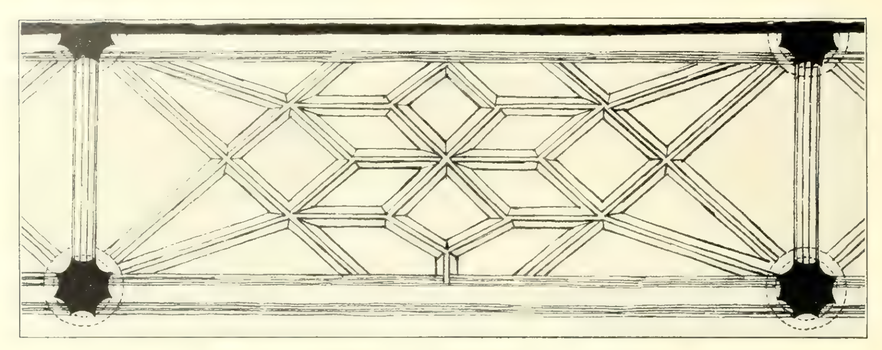
(Hierzu 8 Zeichnungen vom Verfasser)

Der imposante, malerische Marktplatz zu Halle a. d. S. mit seiner Marienkirche ist im wesentlichen dem um die bauliche Entwicklung Halles hochverdienten Kardinal Albrecht[1]) zu verdanken.

Begeistert für alles Erhabene und Schöne, die Brust voll großer Ideen und Pläne, zog einst, wie der alte Dreyhaupt, Halles ehrwürdiger Chronist, erzählt, der neue Erzbischof und spätere Kardinal Albrecht am Sonntag Rogate 1514 unter großem Jubel der Bevölkerung in Halle ein. Die hohe Geistlichkeit, die Zünfte, die Halloren in ihrer Galatracht, die Stadtpfeifer, sowie der Rat der Stadt Halle hatten sich gleichzeitig eingefunden, um den mit großem Gefolge, hoch zu Roß einziehenden jungen Erzbischof zu begrüßen, der sich nach allen Seiten hin auf das herzlichste verneigte. Sein heiteres und vergnügliches Antlitz spiegelte förmlich die schönsten Zukunftspläne wider. Wollte er doch, wie im Volke schon vorher bekannt wurde, aus seiner Residenz Halle eine Stadt machen, welche sämtliche deutschen Residenzen in den Schatten stellen sollte.

Bald nach seinem prunkvollen Einzug berief der Erzbischof, ein begeisterter Freund aller Wissenschaften und Künste, ausgezeichnete Gelehrte und Künstler an seinen neuen Hof. Den damals gärenden reformatorischen Bestrebungen durch Gründung einer theolo-

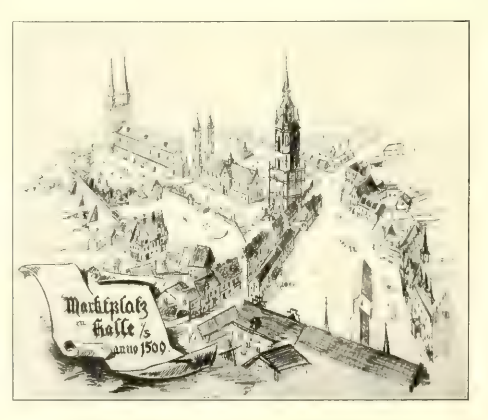
[1]) Albrecht von Brandenburg (1490—1545), 1513 Erzbischof zu Magdeburg, 1514 Erzbischof zu Mainz.



WOLBUNG DER EMPORE IN DER MARIENKIRCHE ZU HALLE a. d. S.
Zeichnung von Hugo Steffen

gischen Universität einen nach seiner Meinung sturmfesten Damm entgegenzusetzen, war sein erster Entschluß, dem bald weitere Entschlüsse und weitere wirklich glänzende Taten folgten. So kommt es, daß für die Stadt Halle die Regierungszeit des aus dem Hause Brandenburg stammenden Prinzen Albrecht den Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit bildet. Hochberühmte Bauwerke der Renaissance verdankt Halle ihm allein.

Fürs erste war der jugendliche Erzbischof auf die Vergrößerung und Ausschmückung seiner neuen Wohnräume bedacht. Sein Vorgänger, Erzbischof Ernst, hatte »an der Saale kühlem Strande« ein Schloß, die jetzt als Ruine liegende sogenannte »Moritzburg«, gebaut. Dem neuen Herrn bedünkte es viel zu klein. Er ließ es vergrößern und im Innern mit aller Pracht ausstatten. Sodann errichtete er in unmittelbarer Nähe einen Dom, in dem die hervorragendsten Reliquien und Geschmeide seiner Zeit zu sehen waren, und daran anschließend das große Kollegiatstift, von dessen reichen Architekturen sich leider nur noch das Portal und der jetzt verbaute Arkadenhof erhalten hat. Nicht minder lagen dem Erzbischof die Erweiterung und Verschönerung des gar engen und dumpfen Marktplatzes am Herzen.



Hinter dem schon längst bestehenden und freiliegenden »roten Turm« lagen zwei Pfarrkirchen, nämlich die Marien- und Gertrudenkirche, dicht nebeneinander und zwar nach der alten Regel mit ihren Türmen im Westen (Abb. unten). Zwischen den zwei Kirchen verblieb nur ein kleiner Raum für die Prozession; auch war jede der zwei Pfarrkirchen, wie es die damalige Sitte gebot, von Friedhöfen umbettet und dieser klägliche Zustand lag dem kunst- und lichtfreundlichen Kirchenfürsten hart auf der Seele. Ihn zu ändern kostete Geld, Zeit und Mühe und mancherlei Kämpfe; denn Kirchen abbrechen und Kirchen erbauen bereitet auch einem Fürsten, Erzbischof und Kardinal, der Albrecht inzwischen geworden war, innere und äußere Kämpfe genug. Erst im Jahre 1529 entschloß er sich zu einer unerhört energischen Tat. Er wollte einen freien Marktplatz haben. Alle Hindernisse mußten mit einem Male fallen: zuerst die als überflüssig erkannte, hinter dem roten Turme sich befindliche Marienkirche; nur noch die zwei Türme derselben blieben stehen. Gleichzeitig trug man auch das Schiff der nebenliegenden Gertru-

denkirche ab und errichtete zwischen den zwei Turmpaaren ein neues schönes Gotteshaus; auch die um die Kirchen gelagerten Friedhöfe ließ Albrecht beseitigen und so entstand das in unserer Abbildung (S. 229) dargestellte Bild des jetzigen Marktplatzes mit Kirche und Campanile. Albrechts Traum war verwirklicht.

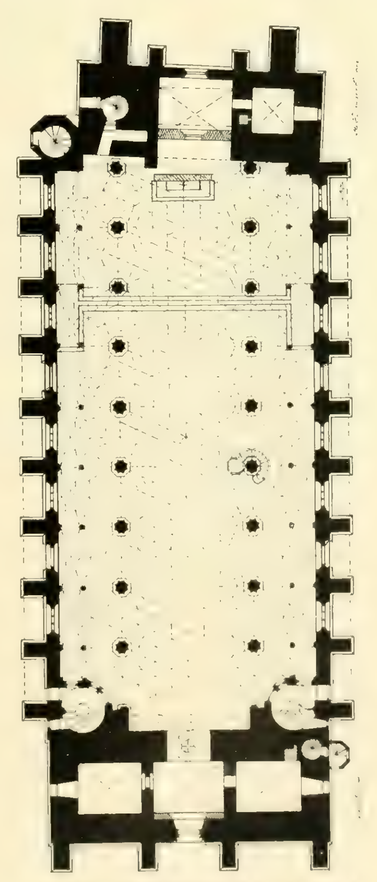
Über den Grund der durchgreifenden Veränderung und des Abbruches der hinter dem »roten Turme« befindlichen Marienkirche, welchen der Kardinal ins Werk setzte, haben viele nachgedacht und allerlei Erklärungen daran gegeben, mir scheint der wahre Grund nur, wie oben ausgesprochen, der zu sein: einen weiten und schönen Marktplatz zu schaffen, um den sich auch Prozessionen groß und frei entfalten konnten.

Wie es nun immer so ging und auch in unserer Zeit noch ist, fanden anfangs die großen Pläne des Kardinals weder beim Rate, noch bei der Bevölkerung viel Anklang; aber es gab einsichtige und kunstsinnige Hallenser genug, die ihn verstanden, unterstützten und dadurch die bauliche Umgestaltung förderten. Freilich merkt man ihr auch den Zwang gegebener Verhältnisse an.

Den ältesten Teil dieser Bauanlage bilden die zwei vorderen Türme, jetzt kurzweg »Hausmannstürme« genannt, weil jetzt noch der sogenannte »Türmer« unter den zwei Turmkuppeln wohnt, die Feuerwache hält und nach alter Sitte allabendlich sein Wächterlied bläst.

Wie aus den Bauformen ersichtlich, stammen diese Türme aus der romanischen Zeit; sie sind mit Lisenen und Bogenfriesen versehen, vor allem zeigt der Sockel der Türme mit schlanken Ecksäulchen und Basis den romanischen Typus. Auch im Innern der Türme befindet sich ein jetzt vermauertes, romanisches Fenster. Der alte Hallesche Chronist Dreyhaupt zählt eine Reihe von Pfarrern auf, die schon bis 1210 an der Marienkirche gewirkt haben sollen. Demnach muß die Kirche mit den auf uns gekommenen zwei Türmen sehr alt gewesen sein. Die zwischen ihnen liegenden zwei oberen Fenster, sowie das darunter befindliche Fenster der Sakristei gehören den Formen nach der frühgotischen Zeit an. In der Mitte des 19. Jahrhunderts sind freilich viele neugotische Architekturformen dazu gekommen, u. a. der Aufbau und die Umrahmung des alten Sakristeifensters, welche zur Zierde nicht beitragen können.

Die dahinter liegenden zwei geschmückten Türme mit schlank gen Himmel ragenden spitzen Helmen, welche die Reste der ehemaligen, vorerwähnten Gertrudenkirche bilden, gehören dem 14. Jahrhundert an und sind im Volksmunde als »die blauen Türme« bekannt. Während die vorderen sogenannten Hausmannstürme im Jahre 1882 von oben bis unten in Zement glatt verputzt wurden und somit ihres malerischen Reizes bezüglich des Materiales entkleidet sind, prangen die hinteren noch in früherem, malerischem unverputztem Gewande. Unten quadratisch und in Bruchstein ausgeführt, gehen sie oben in ein Achteck über, dessen Wände hier in Backsteinrohbau ausgeführt sind; auf ihnen steigen die schlanken, gleichfalls achtseitigen Turm-



GRUNDRISS DER MARIENKIRCHE ZU HALLE a. d. S.
Zeichnung von Hugo Steffen

helme empor. Diese Türme hat kein Geringerer vollendet, als der Meister des in der Mitte des Marktplatzes freistehenden »roten Turmes«: Michael Wolkenstein.

Die Inschriften, welche man gelegentlich einer »gründlichen, aber verkehrten Restauration« im Jahre 1841 in den Knöpfen dieser Türme vorfand, besagen, daß der nördliche 1507, der südliche 1513 fertig geworden sei: »per providum Michaelem Wolkenstein ad Dei honorem inclyteque Gertrudis laudem ac totius urbis specimen et decorem«. Ob nun Wolkenstein, der vielleicht nur den vorerwähnten, freistehenden »roten Turm« des Marktplatzes vollendete, hier der Baumeister oder der Zimmermeister war, konnte ich bis jetzt nicht feststellen. Erwähnt sei noch, daß die Knöpfe der Türme je mit 106 Spitzen, wovon jede eine halbe Elle lang ist, versehen sind. Nach neueren Vermessungen sind diese Türme bis zur Knopfhöhe 104 m hoch. Bei der vorerwähnten Restaurierung in den vierziger Jahren sind die Türme ihrer letzten Architekturformen entkleidet worden. In der alten Marienbibliothek, welche schräg gegenüber von der Kirche sich befand und 1886 abgebrochen wurde, stand auch unter anderen wertvollen alten Schätzen das Modell dieser Türme, welches laut der angebrachten Jahreszahl aus dem Jahre 1695 stammt. Dieses Modell zeigt uns noch die acht Giebel mit Knöpfen, welche die Überführung zwischen dem achtseitigen Backsteinmauerwerke und den Türmen bildeten und gleichzeitig die Lucken, welche als Unterbrechung der schlanken Helme dienten. An der Hand dieses Modells war ich in der Lage, auf meiner Zeichnung die dieses Schmuckes beraubten Architekturstücke zu ergänzen.

Wir kommen nun zum eigentlichen Neubau der Kirche, das heißt zum Schiffe, welches der Kardinal zwischen die beschriebenen vorderen und hinteren Turmpaare ausführen ließ. Hierzu beauftragte er den damals noch jungen aber sehr befähigten Baumeister Nickel Hofmann, der sich um die Einführung der Renaissanceformen sehr verdient gemacht und der dann später durch eine Reihe monumentaler Bauten, die er in Halle und Merseburg ausführte, u. a. die Vorhalle des Rathauses und des alten Stadtgottesackers ersterer Stadt, bekannt geworden ist.


FUSS DER KANZEL DER MARIENKIRCHE IN HALLE a. d. S.

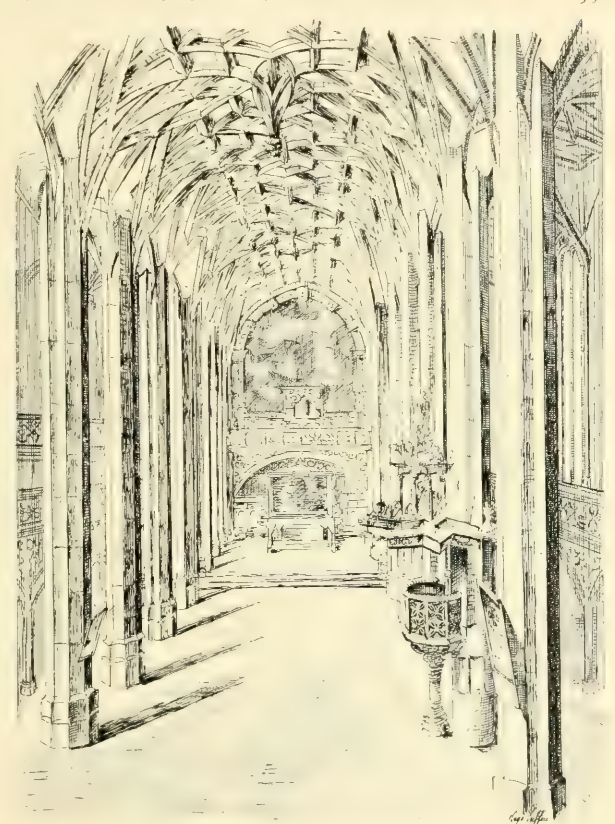
Am 31. Januar 1530 hatte man mit dem Erdaushub begonnen, im September 1533 war das Schiff bis unter Dach gediehen und im Winter desselben Jahres wurde der Dachstuhl aufgeschlagen. Es ist eine Hallenkirche, bestehend aus einem Haupt- und zwei Nebenschiffen mit zehn Jochen. Das reiche, spätgotische, bizarre Netzgewölbe ruht auf 22 Pfeilern, der Schub der zwei seitlichen Schiffe wird durch je 11 Strebepfeiler aufgefangen und das über die drei Schiffe hinwegreichende Dach ist in Schiefer eingedeckt. Leider sind die Lucken des sehr steilen Daches im Laufe der Jahrhunderte verändert worden.

An den Längsseiten befinden sich je zwei große und je ein kleines Eingangsportal, die in ihren spätgotischen Profilierungen ein sehr wirkungsvolles Bild abgeben. Es ist interessant, daß man an diesen Portalen, wie überhaupt an der Kirche, mit scheinbar aller Macht zur Gotik wieder zurückkehrt, während man ungefähr fünfzehn Jahre früher sich bemühte, der äußeren und inneren Ausschmückung des Domes den Renaissancecharakter zu geben. Diese mächtig wirkenden Portale mit alten Löwenköpfen an den Holztüren haben sich infolge der ständigen Holzvorbauten sehr gut erhalten, man sieht sie erst, sobald man das Innere der Kirche betritt, welches auf den Beschauer mächtig einwirkt. Die prunkvollen Gewölbe des mittleren und der zwei seitlichen Schiffe, die gleiche Höhe besitzen, ruhen, wie schon bemerkt, auf den schlank emporsteigenden, achtseitigen und flachkannelierten Pfeilern (Abb. S. 233).

Die Wand der Ostseite hinter dem Altare bildet in der Achse den Eingang zur Sakristei, die zwischen den alten Türmen untergebracht ist; sie wird von einem mächtigen Bogen unterbrochen, der zu beiden Seiten von feingeschnitzten Chorstühlen aus dem Jahre 1595 ausgefüllt wird (Abb. S. 236).

Zur dekorativen Ausstattung der Kirche gehören die in den zwei seitlichen Schiffen erbauten, mit Pfeilern und Spitzbogen versehenen steinernen Emporen, zu denen man von außen und innen mittels der in den Seitenschiffen befindlichen Wendeltreppen, desgleichen der Wendeltreppe an den Hausmannstürmen gelangen kann. Unter den Bögen befinden sich holzgeschnitzte Kirchenstühle, die um zwanzig Jahre älter sind als jene hinter dem Altare.

Diese Emporen mit ihren noch gotischen Maßwerken an der Brüstung und die nach dem Fugenschnitt komponierten Flachornamente



INNERE ANSICHT DER MARIENKIRCHE IN HALLE a. d. S.
Zeichnung von Architekt Hugo Steffen. — Text S. 232

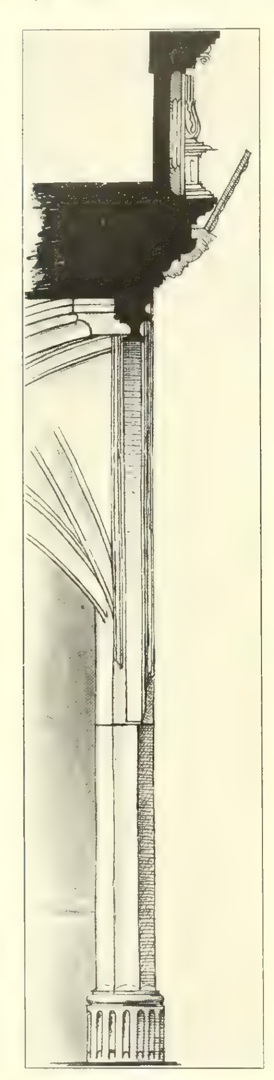
in den Zwickeln geben ein lebendiges Bild von dem Ringen zweier Kunstrichtungen, nämlich: der im Sterben liegenden Gotik und der erwachenden Renaissance (Abb. S. 235). Wie Olearius, Halles ältester Chronist, mitteilt, waren die Emporen »mit Gold auff blau und weißen Grundt staffiret«. Leider sind jetzt diese kunstgeschichtlich merkwürdigen Emporeeinbauten, welche sicherlich erst nach Weggang des Kardinals von Halle errichtet wurden, mit dicker, brauner Ölfarbe überzogen, desgleichen die unter den Emporen befindlichen Chorstühle. Eine Beseitigung dieser entstellenden Mängel wäre sehr am Platze, würde aber vieler Sorgfalt, Zeit und Mühe bedürfen und bedeutende Kosten verursachen.

Manches konstruktive Kunststückchen ist hier an diese Bögen gefügt, über das wir uns jetzt, im Zeitalter der Technik, eines gewissen Lächelns nicht erwehren können. So hat Meister Hofmann unter einer Simsplatte folgende Worte eingemeißelt: »ES · THVN · IHRER · VIEL · FRAGEN · WIE · SICH · DISE · 2 STVCK · TRAGEEN ·«

Im vierten Joche an der Südseite brachte der Baumeister sein Wappen, bestehend aus einem Blechschilde an, um dasselbe schlingen sich folgende Worte: »NICKEL · HOFMAN . DER · DISEN · BAV · VOLENDET · I · M · 54 · Das Wappen wird sicher einst farbig gewesen sein, jetzt ist es ebenfalls mit dicker Ölfarbe angestrichen. Endlich gibt uns der Meister selbst bekannt, wann der Bau vollendet. Unter obigem Blechschild der Empore hat er in einem Friese folgende Worte eingehauen: »DVRCH · GOTTES · HILF · HAB · ICH · NIKEL · HOFMAN · DISEN · BAV · I · M · 1554 · VOLENDET ·«

Über den steinernen Emporen ist in der Barockzeit eine zweite hölzerne angebracht, die jedoch vom architektonischen Standpunkt belanglos, ja geradezu unschön ist. Erwähnenswert ist sie nur deshalb, weil der damalige Erbauer, etwa 1700, dieselben Architekturformen in Anwendung brachte, wie sie sich unten bei der steinernen befinden. Es ist dies gewiß ein seltener Fall, sonst sind bekanntlich die Künstler der Barockzeit gegen ihre Vorfahren sehr rücksichtslos und egoistisch gewesen. Hier aber scheint dieser Meister das Streben gehabt zu haben, Hofmanns Empore mit der seinigen nach kunstformaler Seite hin in Einklang zu bringen. Vom Standpunkt der Pietät aus ist dies sehr anzuerkennen.

Eine beachtenswerte Arbeit ist auch die Kanzel (Abb. S. 232 und 233). Schon der Anblick der Säule und ihres zierlichen Fußes



EMPORE, DURCHSCHNITT
Zu Abb. S. 235

hält uns gefesselt. Beide zeugen von den Kämpfen und Ringen des Meisters, der sich bemühte, von den alten gotischen Formen frei zu werden und siegreich zur Renaissance durchzudringen, was ihm viel Kopfzerbrechen zu machen schien. Ja, wir sehen oben an diesem verzwickten, mathematischen Kunststückchen des Kanzelfußes, daß der Meister noch tief in der Gotik steckte, aber dennoch die feste Absicht hatte, sich durchzukämpfen zum neuen Stile der Renaissance. Die Kanzel trägt die Inschrift:

»GLORIE · PSAL 24 · ANNO M · D · XLI ·«

Der hölzerne Schalldeckel stammt aus späterer Zeit und trägt die Jahreszahl 1596; die Ziffer 1784 nennt das Jahr der Renovierung.

Wir haben des Baumeisters Nickel Hofmann Wirken erwähnt, es geziemt sich nun auch eines nach Wissen und Erfahrung dem Kardinale gleichstehenden Mannes zu gedenken, der bei diesen Bauten eine führende Rolle inne hatte. Wie uns Urkunden in Halle und Magdeburg und alte Chronisten berichten, war ein gewisser Hans Schönitz des Bauherrn Berater und Vertrauter. Er, ein damals sehr bekannter reicher Hallescher Kaufmann, schoß dem Kardinal die Gelder vor und leitete seine Bauten. Sein Monogramm ist an der Ostseite des Turmes in Stein gehauen. Als weitgereister Kaufmann, der in Italien und den Niederlanden viel gesehen, hatte er wohl nicht geringen Anteil daran, die neuen Kunstformen, die er im Süden beobachtet, auch bei des Kardinals Bauten in Halle einzuführen. Er besaß ein glänzend großes Haus mit Höfen und Gärten in der Nähe des Marktplatzes am sogenannten »kühlen Brunnen«, gab, gleich Fugger in Augsburg, Prunkfeste, bei denen, wie uns ein alter Geschichtsschreiber mitteilt, der Kardinal nie fehlen durfte. Zahlreiche noch vorhandene Reste des ehemaligen Palastes am Markt, sowie des inneren reichen Schmuckes, welche sich jetzt im Provinzialmuseum in Halle befinden, zeugen von der Prachtliebe des einstigen Halleschen Kaufherrn. Im Jahre 1535 ließ ihn der Kardinal hinrichten. (Vgl. Redlich, Cardinal Albrecht v. Brandenburg u. Mainz.)

Hofmann, der bis dahin von Schönitz abhing, schien nun eine selbständige Stelle einzunehmen, wenigstens habe ich bis jetzt von einem Nachfolger Schönitz', der die Bauten Albrechts leitete und die finanziellen Angelegenheiten ordnete, nichts gefunden. Aber ehe die Marienkirche und die zahlreichen anderen Bauten vollendet waren, verließ der Kardinal, durch die Unruhen im Jahre 1541 gezwungen, Halle für immer.

Der Rat der Stadt war daher genötigt, die noch nicht vollendete Kirche fertigzustellen und daß er den bewährten alten, gediegenen Baumeister sehr hoch schätzte und ihn auch den Bau vollenden ließ, geht sicher aus den Inschriften hervor. Er muß beim Rate aber auch viele Gönner gehabt haben, denn später, nach Vollendung der Kirche, fiel ihm die Aufgabe zu, des Rathauses Vorhalle zu erbauen. Vor allem aber übertrug man ihm die Bebauung des früher eingeweihten alten Stadtgottesackers. Schwibbögen und Eingangshalle sind in Deutschland in gleicher Anlage nirgends zu finden. Bei dieser Gelegenheit ist noch zu bemerken, daß sich unser Meister am Portale dieses Stadtgottesackers selbst verewigt hat. Dortselbst sehen wir ihn dargestellt als einen bereits bejahrten Mann mit Vollbart, den Zirkel in der Hand. Im hohen Alter starb der würdige Kollege und liegt auf vorerwähntem Gottesacker begraben.

Das Innere der Kirche ist gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts, gerade nicht zum Vorteil derselben vollendet und kein Geringerer als der Architekt Carl Friedrich Schinkel in



EMPORE IN DER MARIENKIRCHE ZU HALLE a. d. S.
Zeichnung von Architekt Hugo Steffen — Text S. [illegible].

Berlin erhielt, als er in Halle die Universität errichtete, den Auftrag, auch im Innern der Kirche Wandel zu schaffen. Der große Hellene hatte aber für die mittelalterliche Baukunst kein richtiges Verständnis. Die wertvollen alten Bilder des Hochaltares entfernte man, sie fristen seit dieser Zeit unter den westlichen »blauen Türmen«, an feuchter, dunkler Stelle ihr Dasein. Schinkel entwarf nun in antikisierenden Formen einen Altar

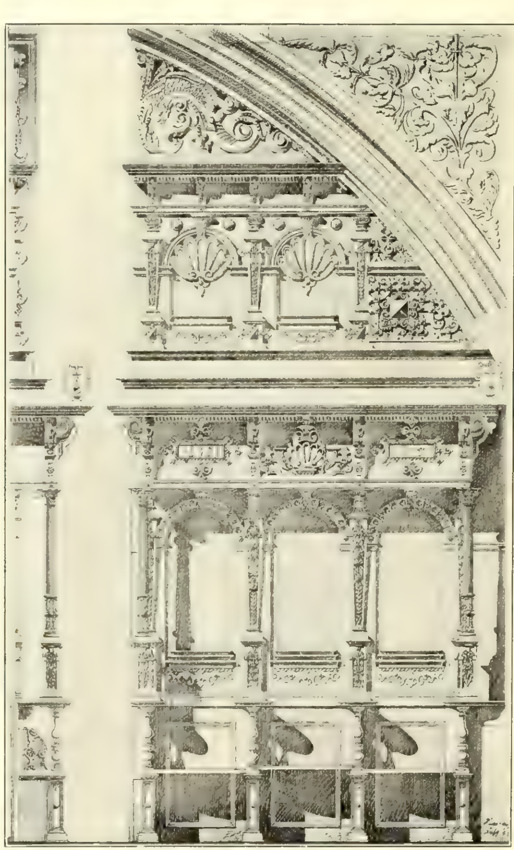
und der Galeriedirektor, Maler Hübner in Dresden, malte ein neues Altarbild, Christus darstellend, wie er die Kindlein segnet, welches 1841 zur Aufstellung kam. Auch der Fußboden wurde nicht verschont. Schinkel ließ den alten entfernen und einen neuen in antikisierenden Formen legen.

Wie nun der alte Altar, das heißt die Architektur desselben ausgeschaut haben mag, konnte ich nicht in Erfahrung bringen. Die von ihrem Platze entfernten wertvollen Altarbilder sind von ganz hervorragender künstlerischer Bedeutung und werden Lucas Cranach zugeschrieben. Sie stellen dar: Maria mit dem Kinde, zu beiden Seiten Moritz und Alexander, dann Magdalena, Johannes, Augustinus und Katharina, des weiteren Maria und Gabriel, zu beiden Seiten Ursula und Erasmus. Diese bedeutungsvollen Bilder sind mit der Lebensgeschichte des Kardinals eng verknüpft, sie werden hoffentlich einmal an ihrem früheren Platze wieder aufgestellt werden, oder in einem Museum Platz finden. Auf sie und noch andere in der Kirche zerstreute Bilder näher einzugehen, ist hier nicht der Ort.

Von den reichen Holzschnitzereien, welche die Kirche enthält, sind die unter den seitlichen Emporen die ältesten. Als ich im Jahre 1882 dieselben zeichnete und an einer dunkleren Stelle auf der Leiter stehend, ein Licht benutzen mußte, entdeckte ich nicht nur das Porträt des Künstlers, sondern auch Namen und Jahreszahl. In Holz geschnitzt war da zu lesen:
ANONIVS · PAVWART · VON · YPERN · IN · FLANDERN · 1562 ·

Das künstlerisch vollendetste Holzschnitzwerk, welches die Kirche enthält, ist aber das reichgeschnitzte Chorgestühlwerk zu beiden Seiten der Sakristei hinter dem Altare. Bei Erhöhung des Fußbodens ist leider auch der untere Teil verschüttet worden und habe ich diesen auf der Zeichnung ergänzt. Dies kostbare Kleinod, das in den Kartuschen der Friese die Jahreszahl 1595 enthält, spricht wahrlich für sich selbst (Abb. S. 236). Aber wer war nun der Schöpfer dieses großartigen Meisterwerkes? Es ist mir leider bis jetzt nicht gelungen, den Namen ausfindig zu machen. Ich fand zwar bei Aufmessung desselben in dem Schlitze einer der oberen Holzvasen eine kleine Rolle Papier mit zwei Namen, doch nach der Schrift und nach dem Papiere zu urteilen, konnte dasselbe etwa aus dem 18. Jahrhundert stammen.

Noch ein zweites Meisterwerk der Holzschnitzkunst, ein Jahr später als vorbeschriebenes Chorgestühl angefertigt, befand sich in dem 1882 abgebrochenen »Thalhause« hinter der Marienkirche. Der künstlerischen Ausführung nach zu urteilen, dürfte es wohl von demselben Meister herrühren, desgleichen die Eingangstüre der Moritzkirche vom Jahre 1601, zu welcher Zeit der treffliche Künstler demnach noch gelebt haben muß.



CHORGESTÜHL DER MARIENKIRCHE ZU HALLE a. d. S. AUS DEM JAHRE 1595
Zeichnung von H. Steffen. — Text nebenan

Somit habe ich im wesentlichen das Innere der Kirche geschildert und sei nur noch das alte Taufbecken erwähnt, welches jetzt unter den »blauen Türmen« aufgestellt ist. Es hat früher vor dem Altar seinen Platz gehabt und ist in Bronze gegossen. Auf einer Basis stehen vier Figuren und halten den runden Kessel, um den sich ein Band herumzieht mit folgender Minuskelschrift: »anno · dm · m · cccc · xxx · per · me · ludolfus · va · brusvik · unde · sin · sone · hirik · ge · ghote · to · magedeborch ·« Über diesem Bande sind um den Kessel 12 Felder geteilt, in denen Christus mit den zwölf Jüngern in Holzrelief dargestellt ist.

Nun noch zu dem Äußeren der Kirche! Olearius berichtet im Jahre 1551: »Zwo Hausmanns-Thürme bis auf die Simse abgetragen und wieder aufgemauert sampt den zwo Pfeilern gegen den Markt.« Hier sind die schlanken Turmhelme zu verstehen, die abgetragen wurden. Unter den von Olearius erwähnten Simsen sind weiter keine als diejenigen zu verstehen, auf denen die Turmhelme standen. Aus dem Mauerwerke ersehen wir, daß die Türme 15 m neu aufgemauert wurden. Meister Hofmann verband nun beide Türme durch eine steinerne Brücke, die erst 1837 bis 39 durch eine hölzerne ersetzt wurde, und versah die achtseitigen Türme mit Kuppeln, die in ihren architektonischen Ausdrucksmitteln und fein abgestimmten Verhältnissen bis jetzt noch unverletzt geblieben sind.

Charakteristisch für die neue Zeit ist der praktische Sinn, jetzt die Türme für die Wohnung des »Hausmannes« einzurichten, der zum Nutzen der Einwohner bei Tag und Nacht Wache zu halten hat, daß kein Feuer das Gut der Bürger gefährde. Seit nahezu 400 Jahren blasen allabends um 9 Uhr die Türmer den Frieden herab auf die Menschen drunten, die sich ihres Daseins erfreuen. Wollen wir wünschen, daß in unserem nervösen und hastig dahinlebenden Zeitalter, in unserer Zeit der Telephone, wo Türmer bald überflüssig sind, diese schöne Sitte noch recht lange erhalten bleiben möge.

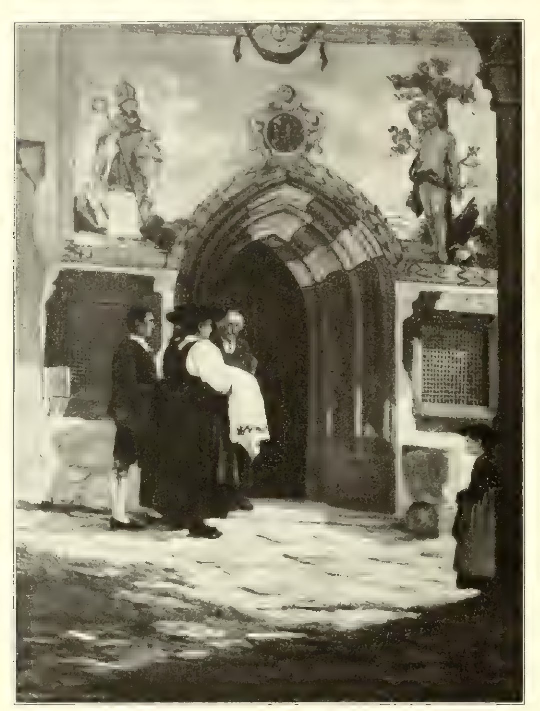
Ich habe versucht, die Geschichte eines denkwürdigen Bauwerkes aufzurollen. Wir können an ihm das Losringen der Renaissance von den mittelalterlichen Formen bis auf das kleinste verfolgen. Es ist gerade dieser merkwürdige Bau, wenn auch nicht von hervorragend künstlerischer, so doch von größter kulturhistorischer Bedeutung.

Noch muß ich auf den in unserem Gesamtbilde des Marktplatzes stark in die Augen fallenden Glockenturm, den »roten Turm«, zu sprechen kommen, der in seinem architektonischen Aufbau, frei auf dem Platze in der Achse der Marienkirche stehend, ganz eigenartig und ein Unikum hinsichtlich seiner Anlage ist (Abb. S. 229).

Obgleich der Turm deutsche Formen besitzt, ist der Grundgedanke ein italienischer. Wir fragen uns nun, welche Gründe die wohlhabende Handelsstadt Halle, deren reiche Bürger stets lebhaften Verkehr mit Italien hatten, bewogen haben mögen, einen so mächtigen Glockenturm zu errichten, da doch die eingangs erwähnten zwei dicht hintereinander liegenden Kirchen, welche sich hinter dem roten Turme befanden, nicht weniger denn vier Türme aufwiesen, in denen Glocken hingen. Ein Bedürfnis, ein praktischer Grund, lag nicht vor. Die Chronisten berichten uns darüber nichts, nur die Inschrift des Turmknopfes gibt uns kund, daß der Turm »Zum Lobe des allmächtigen Gottes und der ganz unbefleckten Jungfrau Maria, auch aller himmlischen Bürger, sowie zur Zierde der hochberühmten Stadt Halle und alles dessen, was zu ihrer Gemeinde gehöre und selbst der Umgegend« errichtet sei.

Die Geschichtsschreiber berichten ferner, daß die damaligen reichen Halleschen Kaufleute eines lebhaften Verkehrs mit Italien, vornehmlich mit Venedig, pflegten, wo sie freistehende, von der Kirche getrennte Glockentürme, die sie vorher in Deutschland noch nicht kannten, sahen, wodurch sie von dem Wunsche beseelt gewesen sein mögen, auch einen solchen in der Heimat zu errichten. Wir erleben es ja jetzt noch, wie begeistert die reichen Kaufleute der Handelsstädte Lübeck, Bremen, Hamburg usw. sind, wenn es gilt, etwas Neues und Schönes einzuführen und zu schaffen; da haben sie eine offene Hand und bringen jetzt noch ohne staatliche Hilfe Großes zustande. Kurz, der Ehrgeiz wird es gewesen sein, auch einen solchen italienischen Campanile in der deutschen Heimat zu besitzen. Derselbe wurde 1418—1506, also ehe noch Kardinal Albrecht in Halle residierte, ausgeführt und ist, außer seinem kupfereingedeckten Helme, ganz aus Sandstein hergestellt. Die Formensprache ist allerdings die deutsche.

Woher der jetzt übliche Name »roter Turm« herrührt, ist mit Gewißheit nicht anzugeben. Eine Inschrift im Knopfe aus dem Jahre 1506 berichtet, daß man ihn »Neuen Turm« benannte. Als man dann den Turm mit Helm vollendet und letzteren ganz mit rotem Kupfer eingedeckt hatte, wird man ihm meiner Meinung nach den Namen »Roter Turm« ge-



HEINRICH TOLD (SARNTHEIM) DIE TAUFE DES ERSTGEBORNEN

geben haben, denn diese Bezeichnung reicht bis ins 16. Jahrhundert hinein.

Der Grundriß ist unten oblong, oben bildet derselbe ein Achteck, worauf sich das steile Dach des Turmes erhebt, auf dessen Grat der quadratische Unterbau der für den in ein Achteck ausmündenden, steil gen Himmel ragenden Helm angebracht ist. Die vier stumpfen Ecken des Turmdaches werden von vier Türmchen flankiert. Der gewaltige Turm hat eine wunderbare Silhouette, die durch den originellen, fein abgewogenen und gestimmten Aufbau gebildet wird. Jetzt ist freilich aus dem Rot des Turmes ein Grün geworden, und die grüne Patina hebt sich malerisch von dem blauen Himmel ab.

Den Knopf zieren »240 Stacheln, jeder einer halben Ellen lang«.

Nach Angabe der in Stein gemeißelten und der Knopfinschrift werden uns folgende Meister genannt, erstens: » . . . . . quoad fastigium pinnamque ejusdem effectum omni diligentia robore et decore manu discreti fidelissimique Viri Architecti Hanszen Wulkensteyn civis Hallensis, qui et ultro se velut loco testamenti obtulit ad tam periculosum opus decoris . . . . .«

Die Knopfinschrift lautet: »Quibus tum Consilio tum Auxilio dati existerunt Egregii ac discreti Viri in adminiculum supradictis ad hoc opus rite electi dicti Octoviri, videlicet — Hans Zcobericz de consulato, nec von Hans Bruver Ambo Architecti subsequentis operis.«

Somit glaube ich im wesentlichen die Baugeschichte der interessanten zwei Bauwerke, welche den Marktplatz der Stadt Halle zieren, niedergelegt zu haben. Ja, es dürfte nur noch wenige Städte geben, welche einen solchen malerischen Marktplatz besitzen, wie die Stadt Halle. In der Mitte erhebt sich der alte Glockenturm, im Hintergrunde die Marienkirche, auf der anderen Seite, in unserem Bilde nicht ersichtlich, steht das uralte Rathaus, an das sich bis vor kurzem stolze Giebelbauten altdeutscher Bürgerhäuser anschlossen, vom Roste der Zeiten gedunkelte, stumme, aber doch vielsagende Zeugen einer entlegenen Vergangenheit.

DIE KREUZABNAHME VON ROCCO MARCONI ZU VENEDIG

(Abb. S. 241)

Vor einem hohen Kreuze, das sich von einer lieblichen Landschaft machtvoll und die ganze Szene beherrschend abhebt, sitzt die Mutter des Erlösers. Vor ihr liegt auf einem schönen Tuche, das auf dem Boden ausgebreitet ist, der tote Leib ihres Sohnes so hingestreckt, daß seine Brust von dem einen ihre Knie gestützt wird, und sein Haupt an ihrer Brust ruht. Sie hält es mit ihrer rechten Hand unter dem Kinn, so daß man das volle Antlitz betrachten kann. Es ist ein müdes Haupt, müde von der schweren und leidenvollen Arbeit des Erlösungswerkes, dessen Spuren in den Wunden der Dornenkrone an ihm sichtbar sind. Lassen auch die Züge des Heilandes auf die überstandenen Schmerzen schließen, so offenbaren sie doch in viel höhe-

rem Maße seine große, hingebende Liebe. Die Personen, welche den Heiland umgeben, drücken jede in ihrer Art ihr Mitleiden mit dem Erlöser aus. Zu seinen Füßen kniet Maria Magdalena, in reichem Gewande von rotem Brokatstoff. Ihr lichtes, gekräuseltes Haar ist aufgelöst und wallt wie ein Schleier um ihr Haupt. Ihrem schönen Antlitz verleihen die verweinten, noch tränenerfüllten Augen und der halb geöffnete Mund den Ausdruck ungezähmten Schmerzes. Dazu paßt ihre ganze Haltung; sie beugt sich stark nach vorne zu dem Leichnam Christi hin und läßt sich zugleich etwas nach rechts hängen. Die Arme hat sie weit ausgebreitet, als wolle sie ganz in Leid zerfließen. Dabei hängen ihre Finger schlaff nach unten. Ihr Mantel ist von der Schulter herabgesunken, ihre ganze Erscheinung drückt nur Schmerz aus; denn es entspricht ihrem Charakter, einer Empfindung sich ganz hinzugeben. Joseph von Arimathäa kniet ihr gegenüber zu Häupten des Heilandes, aber in edler, fester Haltung. Er hat die Hände fest zusammengeschlagen, als wollte er mit großem Nachdruck seinem schmerzlichen Staunen über die Bosheit der Juden und seiner Bewunderung der Liebe des Erlösers Ausdruck geben, zwei Empfindungen, die sich gleichmäßig in seinem edlen Antlitz widerspiegeln. Am erhabensten ist der Schmerz, welcher über das Antlitz der hl. Jungfrau ausgegossen ist. Die Züge der gequälten Mutter sind wehmütig, ihre Augen sind vom Weinen matt, aber man bemerkt an ihr nichts Stürmisches. Das herbe Leid ist zurückgedrängt und ein tiefer Friede hat sich über ihre ganze Erscheinung gelagert. Sie ist hierin ihrem toten Sohne ähnlich. Bei beiden merkt man die völlige Übereinstimmung mit dem Willen des himmlischen Vaters, der ein so schweres Opfer von ihnen gefordert hat, und man ahnt den Frieden, den dieses Opfer zwischen Gott und den Menschen wieder hergestellt hat. Zu beiden Seiten der Gruppe stehen Sankt Benedikt und Sankt Scholastika. Benediktus versinnbildet das tätige Leben; er weist mit der Rechten auf den toten Heiland und predigt dem Beschauer über ihn. Scholastika hat die Hände ausgebreitet und schaut andächtig staunend auf den Heiland; in ihr erkennen wir das beschauliche Leben.

Michelangelo hat Tizian und den übrigen Venezianern vorgeworfen, daß sie nicht zeichnen könnten. Bei Marconi mag dieser Vorwurf zutreffen; denn mit Ausnahme von Benediktus und Joseph von Arimathäa sind die Figuren etwas steif. Man glaubt erkennen zu können, daß die Gliederpuppe Modell gestanden hat. Desto herrlicher ist dagegen die Farbe, und hierin zeigt sich Marconi als gelehriger Schüler Tizians, des größten Farbenkünstlers von ganz Italien. Die ganze Farbenstimmung des Bildes ist ernst und feierlich. Tiefe Trauer beschleicht uns bei seinem Anblicke, zugleich aber auch eine heilige Ehrfurcht; es weht Andacht durch das ganze Bild. Fragen wir uns, durch welche Mittel es dem Meister gelungen sei, eine solche trauererfüllte und zugleich von heiligem Schauer durchdrungene Stimmung wachzurufen, so finden wir den Grund dazu natürlich zunächst in dem Gegenstande des Bildes. Dann aber auch darin, daß die dargestellten Personen alle offenbar heftige innere Qualen erdulden, daß ihr Schmerz aber gemildert und verklärt ist durch ihre mehr oder minder große Übereinstimmung mit dem Willen Gottes. Marconi hat damit Maria z. B. eine Seelengröße verliehen, die sie niemals in den Darstellungen hat, wo sie ohnmächtig zusammenbricht oder von Johannes unterstützt zum Grabe ihres Sohnes wankt. Er hat die Königin der Martyrer in der ihr zukommenden Region der Gottesnähe gelassen und sie nicht auf die Stufe des rein sinnlichen Menschen herabgezogen. Dadurch bewahrt die Szene, in deren Mittelpunkt sie steht, eine majestätische Ruhe. Ein weiterer Grund liegt darin, daß der Meister uns mit dieser heiligen Gesellschaft allein sein läßt. Viele Kritiker tadeln es, wenn Darstellungen von heiligen Personen oder biblischen Ereignissen einen schönen landschaftlichen Hintergrund haben. Sie mögen in vielen Fällen Recht haben, wenn sie behaupten, daß dadurch die andächtige Betrachtung gestört werde. Bei diesem Bilde aber, wo die Landschaft in eine beträchtliche perspektivische Ferne gerückt und außerdem von der Gruppe unter dem Kreuze durch ein quer sich vorlagerndes Gesträuch getrennt ist, dient sie nur zur Verstärkung der Stimmung. Man fühlt sich der Welt ganz entrückt, die in der Ferne liegt, und sieht sich mit den heiligen Personen beim toten Christus allein, den zu betrachten St. Benedikt einladet.

Der letzte Umstand, der mit besonders großer Macht auf den Beschauer einwirkt, ist die Farbe. Diese satten, aber nicht glänzenden, meist dunklen Farben erwecken eine ernste, traurige Seelenstimmung. Am Himmel und in der Landschaft ist viel Grau und Braun verwandt; es ist ja Abend und der Himmel ist bewölkt, ganz wie es der Zeit und dem Charakter des dargestellten Ereignisses entspricht. Unter den Gewändern ist nur eines, welches ein wenig Unruhe in der Farbe zeigt.

Es ist das rote Brokatkleid der Magdalena. Doch das stimmt wieder ganz zu ihrem leidenschaftlichen Schmerzensausbruch. Doch wird der unruhige Ton ihres roten Kleides gemildert durch das Grün ihres schlichten Mantels, und hierdurch bleibt die Ruhe der Gesamtstimmung gewahrt. Sankt Benedikt und Scholastika tragen natürlich ihr einfaches schwarzes Ordenskleid. Joseph von Arimathäa ist bekleidet mit einer Tunika von violetter Farbe, verziert mit einer einfachen Stickerei, sein Mantel ist mattrot. Das Gewand Marias ist dunkelblau, ihr Schleier weiß. Die Farbentöne sind alle sehr rein gehalten, was der ganzen Gruppe ein vornehmes Äußere gibt. Der Maler wollte wohl sagen, daß wir uns vor der Leiche des höchsten Königs und in erlauchter Gesellschaft befinden. So steht die Farbenstimmung in schönstem Einklange mit der Seelenstimmung der geschilderten Personen, deren Schmerz durch ihre Gottergebenheit mehr oder minder gemildert und veredelt ist. Zwischen ihnen liegt der Leichnam Christi. Er ist in dem mild leuchtenden Fleischton gemalt, den man bei Tizian und seiner Schule häufig findet. Hier stimmt also wieder die materielle Darstellung mit der ethischen Bedeutung zusammen; in beiden Rücksichten ist die Gestalt des Erlösers der Glanzpunkt des Bildes. Diejenige, welche ihm geistig am nächsten steht, seine Mutter, trägt um ihr Haupt einen weißen Schleier, dem der Maler ebenfalls einen eigentümlichen Glanz zu geben verstand.

Man sage nicht, diese Deutung der Farbe sei gekünstelt und erzwungen. Nahe bei dem geschilderten Bilde hängt ein anderes, die Verkündigung Marias darstellend, von Pier Maria Pennucchi, der etwa hundert Jahre vor Marconi malte. An ihm sind alle Farben reich, glänzend und warm gehalten. Wer diesse herrliche Farbenspiel sieht, glaubt sofort aus dem Munde des Engels zu hören: gratia plena, du bist voll der Gnaden; das Bild ist die in Farben ausgesprochene Freudenbotschaft von der Fülle der Gnaden, die Maria und die ganze Welt empfangen sollte. Ein tüchtiger Maler, namentlich einer, der die Farbe so beherrscht wie Tizian und seine Schule, wird manches, vielleicht unbewußt, in Zeichnung und Farbe zum Ausdruck bringen, wie auch der Dichter aus dem reichen Schatze seines Innern heraus manches schön und zutreffend schildert, ohne gerade jedes Wort genau erwogen zu haben.

Rocco (Rochus) Marconi wurde zu Treviso geboren; das Jahr ist unbekannt. 1505 ist er als Maler in Venedig tätig; er starb 1529. Über sein Leben und seine Werke sind noch nicht viele Forschungen angestellt worden, so daß wir wenig Sicheres über ihn wissen. Er soll ein Schüler Giov. Bellinis gewesen sein, doch steht nicht einmal dies fest. Nur wenige Bilder von ihm sind uns überliefert, z. B. drei Darstellungen von »Christus mit der Ehebrecherin«, alle drei in Venedig, eine in San Pantaleone, die zweite in der Akademie, die dritte im Königl. Palast. Sodann besitzen wir von ihm zwei Bilder »Christus zwischen Aposteln«, ebenfalls in Venedig, das eine in der Akademie, das andere in S. Giovanni e Paolo. Von der hier behandelten »Kreuzabnahme« wird behauptet, das Bild sei zum großen Teil von Basaiti gemalt und Marconi habe nur die letzte Hand angelegt; doch sind die Gründe dafür auch unsicher.

Prof. A. Müller, Köln.

FRA VITTORE GHISLANDI

Die Bedeutung des bergamaskischen Meisters der Porträtkunst Fra Vittore Ghislandi, ist durch die Bildnisausstellung zu Florenz im Jahre 1911 zum ersten Male der Öffentlichkeit eindringlich klar gemacht worden. Das war notwendig, da jene im Ganzen über den ausgezeichneten Maler nur verhältnismäßig wenig unterrichtet war, ungeachtet des Umstandes, daß sich sein Wirken in einer ziemlich ausgedehnten italienischen Literatur gewürdigt findet. Von ihr kann hier nur das grundlegende Werk des Grafen Francesco Tassis genannt werden, betitelt Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Bergamaschi. Der Graf war nicht nur Zeitgenosse, sondern auch Schüler Ghislandis; sein Buch, zu dem die Aufzeichnungen in der Accademia Carrara zu Bergamo aufbewahrt werden, ist erst 1797, lange nach dem Tode des Verfassers wie seines Meisters erschienen. — Ghislandi wurde am 4. März 1655 in Bergamo geboren. Sein Taufname war Giuseppe; den Namen Vittore erhielt er später, als er Ordensmann wurde. Sein Vater hieß Domenico; er ist in der Kunstgeschichte als tüchtiger Freskomaler bekannt, der sich besonders in der perspektivisch tadellosen Zeichnung von Architekturen hervortat. Er gehörte der venezianischen Schule an; in Bergamo hinterließ er als Hauptwerk Malereien im Palaste des Grafen Moroni, sowie kleinere, einfarbige in der Kirche S. Maria Maggiore. Domenico gab seinem Sohne den ersten Malunterricht, überließ aber die weitere Unterweisung zuerst dem Maler Giacomo Cotta, dann dem in Bergamo beschäftigten Florentiner Bartolomeo Bianchini. Als Giuseppe zwanzig Jahre alt geworden war, ver-



ROCCO MARCONI — DIE KREUZABNAHME

Kgl. Akademie in Venedig. — Phot. Anderson. — Text S. 238—240



FRA VITTORE GHISLANDI SELBSTPORTRAT
Bergamo, Accademia Carrara. — Text S. 243 und 246

ließ er seine Geburtsstadt infolge eines Zwistes mit dem Vater und beschloß, sich nach Venedig zu wenden, wohin seine Neigung für die Großartigkeit der dortigen Malerei ihn trieb. Er besorgte sich Empfehlungen, gelangte nach schwieriger und langer Fußreise nach Padua und von dort zu Wasser nach Venedig. Bei dieser Gelegenheit lernte er einen Angehörigen des Ordens der Minoriten des hl. Franz von Paula kennen und schloß Freundschaft mit ihm. Dies war sein Glück, denn in Venedig angelangt, mußte er sich überzeugen, daß seine Empfehlungsbriefe ihm keinerlei Nutzen schufen. Aller Mittel beraubt, sah er sich gezwungen, sich an seinen Reisegefährten zu wenden, der ihm Unterkunft in seinem Kloster verschaffte. Um Ghislandis künstlerische Ausbildung in Venedig machte sich der Maler Bombelli verdient. Dieser wies ihn auf das Studium der großen älteren Meister, besonders Tizians, hin. Nach fünfjährigem Aufenthalte in Venedig entschloß sich der junge Künstler zum Anschlusse an den vorerwähnten Orden, blieb aber Laienbruder. Seine Kunst war andauernd fast ausschließlich dem Porträtfache, sowie der Darstellung von Phantasieköpfen zugewandt; nur in sehr vereinzelten Fällen hat er wohl auch einmal ein religiöses Gemälde geschaffen. Seine Bildnisse schildern fast durchweg die Erscheinungen und Charaktere männlicher Personen, wogegen solche von weiblichen höchst selten sind und junge gar nicht dabei vorkommen. Eine Ausnahme bildet das Porträt der noch sehr jugendlichen Giovanetta Secco Suardo; sie hat aber ihren Wunsch, von Ghislandi verewigt zu werden, nur durch die List erreicht, daß sie sich Jünglingsgewänder anzog. Das hübsche Bild gehörte zu den Zierden der Florentiner Ausstellung. Des Künstlers Biograph Tassis erklärt dessen Abneigung gegen das Porträtieren anmutiger weiblicher Wesen aus einem gefährlichen Jugendabenteuer. — In Venedig blieb Ghislandi 31 Jahre und kehrte dann nach Bergamo zurück, wo er in dem seinen Orden gehörigen Kloster Galgario lebte und sein Atelier hatte. Es heißt daher auch kurzweg Frate di Galgario oder Fra Galgario. Er gelangte durch vorzügliche Leistungen in seiner Heimatstadt alsbald zu bedeutendem Ruf und wurde von den vornehmen Familien mit Aufträgen überhäuft. Anerkannt wird der feine Takt, mit dem Fra Galgario es verstand, seine Gönner mit der ihnen gebührenden Achtung zu behandeln, ohne dabei seiner eigenen Würde das geringste zu vergeben. In besonderer Gunst stand er bei der gräflichen Familie Secco Suardo. Noch heute ist bei den Nachkommen das Andenken an jenen Liebling ihrer Ahnen so lebendig, daß sie ihn nur immer kurzweg als den »Bruder« bezeichnen. — Er ist nicht der einzige Portätmaler in Bergamo gewesen; außer ihm haben dort noch gewirkt: der Franzose Pierre Roumier aus Carcassonne, der Engländer Marton, der vielleicht aus Deutschland stammende Bernh. Keylhau. Im nahen Mailand genoß Salomon Adler bedeutenden Ruf. Bei diesem hat Ghislandi drei Jahre studiert und ist dann nach Bergamo zurückgekehrt. Der Erfolg seines Mailänder Aufenthaltes war aber, daß er sich daselbst eine manierierte, vorwiegend auf äußerlichen Effekt bedachte Art angewöhnt hatte. Er begriff, daß er auf diesem Wege nicht weiter kommen würde und wandte

sich der venezianischen Art wieder zu. Ghislandis Schaffenskraft blieb ihm bis ins hohe Greisenalter treu. Als Beweis diene sein letztes Selbstbildnis. Es stammt, wie die Inschrift sagt, vom Jahre 1733, stellt also den Meister im Alter von 78 Jahren dar. Gestorben ist er Anfang Dezember 1743.

Die Bewunderung, die man dem Künstler entgegenbrachte, äußerte sich in teilweis überschwenglicher Art. Er wurde mit Ehrenbezeigungen überhäuft, zum Mitgliede der Accademia Clementina zu Bologna ernannt, und wenn man von ihm sprach, nannte man ihn den Tizian von Bergamo. Sehr bedeutend waren die Summen, die für seine Gemälde gezahlt wurden; er verwandte sie für Erweiterungsbauten seines Klosters, stiftete auch Beträchtliches für die gemeinnützigen Zwecke der Stadt Bergamo.



FRA VITTORE GHISLANDI — BILDNIS EINES KNABEN
Bergamo, Accademia Carrara. — Text S. 246

Ghislandi-Galgarios Gemälde befinden sich in vielen öffentlichen und privaten Sammlungen, zumal Italiens, einzelnes ist auch nach Norden gewandert, so ein Porträt in die Dresdener Galerie. Am besten konnte man, wie schon erwähnt, den Meister 1911 in der Florentiner Portätausstellung studieren, über die auch seinerzeit an dieser Stelle berichtet worden ist[1]). Die Zusammenstellung seiner Werke daselbst war sorgfältig gemacht und gab einen Begriff von der Vielseitigkeit der durch uns Künstler studierten Vorbilder. Er hat verstanden, sich ihre Hauptvorzüge anzueignen, dabei aber seine Eigenart nicht etwa zu vernichten, sondern gerade dadurch zu stärken und zu vertiefen. Man bemerkt Einflüsse der französischen, spanischen, niederländischen Kunst, vor allem aber jene der italienischen. Daß hierbei Lorenzo Lotto Bedeutung erlangte, auf dessen Werke Ghislandi in Bergamo fortwährend stoßen mußte, ist erklärlich. Von seinem Tizian-Studium war bereits die Rede. Er war als Jüngling, erfüllt von Begeisterung für den großen Meister, nach Venedig gekommen; Bombelli hat wohl wenig mehr zu tun gehabt, als des Kunstjüngers nachstrebenden Eifer in den richtigen Bahnen zu halten. Indem Ghislandi sich auf Tizian stützte, gab er seiner Kunst jene innere Festigkeit, die sie davor bewahrte, in die Irrsale der Moderichtungen zu geraten; sie kräftig genug machte, um die schädlichen Mailänder Einflüsse alsbald abzustreifen. Noch bis in späte Jahre blieb es unseres Künstlers Augenmerk, den Geheimnissen der Tizianischen Technik nachzuspüren. Es wird die Anekdote berichtet, er habe in seiner Werkstatt ein von Tizian stammendes Bildnis gehabt, das er allmählich ganz und gar von der Leinwand heruntergekratzt habe, um hinter die Malweise und die Art des Farbenauftrages zu kommen. Die Geschichte hat wenig Wahrscheinlichkeit, zeigt aber, wie sehr auch die Zeitgenossen gerade die Nachfolge Tizians bei ihm beobachteten und schätzten. — Das Öl und die Farben für seine Gemälde bereitete Ghislandi sich selbst. Unter allen hatte es ihm das in Venedig seit alters beliebte Karmoisin angetan. Er erfand eine eigene Zubereitungsweise für diese Farbe; das Rezept, in welchen Kermesbeeren die

[1]) VII. Jg., Beil. S. 37.



FRA VITTORE GHISLANDI — FRANCISCO M. BRUNTINO
Bergamo, Accademia Carrara. — Text S. 242—246

Hauptrolle spielten, blieb sein Geheimnis. Er verwandte aber sein Fabrikat nicht lediglich für sich allein, sondern verschickte es auch, und zwar in Pulverform. — Bevor Ghislandi ein Gemälde entwarf, pflegte er eine Zeichnung dazu anzufertigen, bei der er die Umrisse mit der Feder ausführte, die ganzen und halben Schatten aber mit schwarzer und rötlicher Aquarellfarbe anlegte; die Lichter blieben ausgespart. Zahlreiche dieser hochinteressanten Vorstudien besitzt die Accademia Carrara in Bergamo. — In der Entwicklung Ghislandis lassen sich drei Epochen unterscheiden. Von ihnen geht die erste wie die dritte wesentlich auf die venezianischen Eindrücke zurück, während die schon zuvor erwähnte Zeit des mailändischen Stiles sich dazwischen schiebt. Im ganzen sind aus letzterer kurzen Epoche nicht eben viele Werke nachweisbar. Sie entbehren der geistigen Vertiefung und ergehen sich in äußerlichen Effekten. Zu erwähnen ist eine Judith (Bergamo, Casa Lupi), die auffällig sein könnte, weil Ghislandi doch, wie erwähnt, die Darstellung jüngerer weiblicher Wesen vermied. Aber freilich handelt es sich hier um kein Porträt. Wie fern dergleichen seinem Verständnisse lag, zeigt das puppenartige Antlitz, das, jeglicher Individualität entbehrend, ein leeres Lächeln zeigt. Vom Heroismus der Vaterlandsbefreierin ist schlechterdings nichts zu spüren. Die Lichtführung, sowie die Schilderung der Gewänder mit ihrem koketten Gefältel ist freilich interessant genug. Trefflich, das Beste an dem Bilde, ist der Holoferneskopf, von dem nur einzelne, stark beleuchtete Partien aus tiefem Dunkel hervortauchen.

Auch in der Zeit vor seinem Mailänder Aufenthalte hat Ghislandi Phantasiefiguren geschaffen. Eine davon lernen wir kennen, wenn wir die schon erwähnte Carrara-Sammlung zu Bergamo aufsuchen. Die letztere, untergebracht in einem stattlichen, am Anfange des 19. Jahrhunderts errichteten Gebäude der Oberstadt von Bergamo, enthält einen z. T. höchst wertvollen Vorrat von älteren Gemälden; es sind zahlreiche von Lorenzo Lotto dabei, einzelne von Moroni, Giovanni Bellini, Palma Vecchio; ein kleiner Saal enthält eine Kollektion von Ghislandi-Werken. Sie sind, nachdem die Florentiner Ausstellung wieder aufgelöst ist, das grundlegende Material für jeden, der sich mit dem Meister beschäftigen will. — Das zuvor erwähnte Gemälde daselbst stellt den Kaiser Vitellius dar. Der Künstler hat sich augenscheinlich die Aufgabe gestellt, eine Charakterstudie zu geben. Für jeden Geringeren wäre es nahe gelegen, sich durch gröbliche Schilderung eines verrohten Menschen die Arbeit leicht zu machen. Ganz anders Ghislandi: Mit größter Feinheit schuf er ein Antlitz, glatt, gedunsen, bleich, gleichgültig, in den Augen ein gemeiner Ausdruck, das Bewußtsein der Übergewalt, dabei doch in der Haltung ein Anhauch von wirklicher Majestät, eine wunderbare Mischung von Narrheit, Roheit und Größe. Die Kleidung üppig, über der Rüstung ein Mantel aus reich gestickter weißer Seide, das Haupt prahlerisch geschmückt mit einem leuchtend grünen Lorbeerkranze, den ein blaues Band zusammenhält. Wie fein helfen diese Nebendinge zur

Charakterisierung des ob seiner Brutalität verrufenen Soldatenkaisers, dessen Gewaltregierung ein so schnelles Ende nahm. Und welch wundervolle Harmonie verknüpft die eigenwilligen Lokaltöne zu einem leuchtenden, gleich einer Fanfare wirkenden Farbenakkorde! Dieselbe Kunst der Schilderung zeigt sich, geführt von kräftigem Realismus, gemischt mit einer gewissen offiziellen Feierlichkeit, bei einer Reihe von der Frühzeit angehörigen Bildnissen illustrer Personen. Bis ins Innerste der höchst verschiedenartigen und komplizierten Charaktere versteht Ghislandi zu schauen, nichts Wichtiges verschweigt er. Dabei entzücken seine Bilder schon der Frühzeit durch herrliche, samtweiche Farbe, feinen Vortrag und eine Technik voller Reichtum. Manchmal ist er etwas schwerblütig, aber doch in jedem Zuge feurig und lebendig; tiefsinnig grüblerisch; dabei jeder Zug greifbar realistisch. Bewunderungswürdig ist die Behandlung der Hintergründe schon in der früheren Zeit. Ein tiefes Schwarz oder Braun tönt sich vom Rande her gegen die Mitte in ein wunderbares zartes Hellbräunlich, ein feines Grau oder dergleichen, zumeist völlig gegenstandslos, reinweg eine farbige Fläche; sie bringt gleichermaßen alle Farben der davor befindlichen Bildnisfigur zum Leuchten, gibt ihnen erst die volle Kraft, wie sie in feinster Weise symbolistisch zur Kennzeichnung der Charaktere beiträgt. Selten zeigen die Hintergründe Architekturen oder dergleichen. Ein solches Bildnis eines Grafen Albani (Sammlung des Grafen Suardo), wo der Dargestellte als Kriegsheld aufgefaßt, durch allerlei Beiwerk äußerlich charakterisiert wird und gar auf eine Schlacht im Hintergrunde weist, die noch obendrein einem Bilde des Borgognone entlehnt ist, vermag ich nicht für ein echtes Ghislandi-Werk zu halten. Dergleichen sind weitaus feiner, innerlicher. Wieviel überzeugender wirkt das gleichfalls in ganzer Figur gegebene Bildnis des Grafen Gerolamo Secco Suardo. Herkunft und Entstehungszeit des Werkes ist durch die Inschrift gesichert: F. Vittor de Ghislandis minimus [so öfters mit demütiger Beziehung auf die Zugehörigkeit zu den Minoriten] Pingebat An. 1710. Hier sieht man im Hintergrunde eine große dunkelrote Draperie nebst einer Pilasterarchitektur. Recht selbstbewußt steht der hagere alte Herr da in großer Galatracht, deren Schwarz durch leuchtendes Orange der Weste und das Weiß der Wäsche wie der Perrücke belebt wird. — Viel lieber als ganze Figuren malte Ghislandi halbe, diese gern innerhalb eines ovalen Rahmens. Ein ganz herrliches Stück solcher Art ist in der Carrara-Sammlung das Bildnis des Rechtsgelehrten Giovanni Bettami de' Baizini, ein Kabinettstück feinster Menschenschilderung wie Koloristik. Ein sprechend lebendiges, kluges, wohlwollendes Antlitz, in dem sich jene fromme Gesinnung widerspiegelt, welche auch der auf einem Briefbogen stehende Wahlspruch andeutet; schwarz das Gewand, weiß der Pelzkragen, die Bäffchen, die Perücke, karmoisinrot Stuhl und Tischdecke; dahinter ein grauer Fond von letzter Feinheit. In der Komposition ist dies Bild typisch. Wie den Bettami, so hat unser Maler viele seiner Personen aufgestellt. Körper und Antlitz haben verschiedene Richtung, das letztere blickt, in ganzer Vorderansicht oder nur wenig seitwärts gekehrt, den Beschauer an; Profile liebte der Meister nicht. Gerade in diesem Anblicken hat er wunderbare Meisterschaft entwickelt, seinen Men-



FRA VITTORE GHISLANDI FRAUENBILDNIS
Bergamo, Accademia Carrara. — Text S. 242—246

schen dadurch zu überzeugendster Wirkung verholfen.

Auch in der Epoche seines späteren Stiles, die um 1720 einsetzt, bleibt ihm dieses Merkmal der Komposition, aber gleichzeitig steigert sich die Lebendigkeit seiner Schilderung. Das Repräsentationsbild tritt zurück zugunsten der Studie des allgemeinen Menschentums. Wen Ghislandi nun malen will, der bedarf für ihn nicht hohen Standes, wohl aber einer Erscheinung, die ihn durch irgendwelche charakteristische oder innerliche Merkmale reizt. Prächtige, nicht selten kapriziöse Gewänder mit interessanten Farbenzusammenstellungen geben ihm willkommenen Anlaß, sein gewaltiges Talent der Harmonisierung auch widerspenstiger Elemente zu beweisen. Bei der Menschenschilderung läßt er gern seinem Humor die Zügel schießen; malt wohl gelegentlich einen jungen Elegant ohne Perücke, und der kahlköpfige Bursch macht dann erst recht einen eiteln und törichten Eindruck. Oder er stellt eine Gruppe zusammen aus einem grämlichen Vater, dessen jungem schwarzlockigen Sohne und einem recht plebejisch dreinschauenden Haarschneider, dessen Schere das Haar des Knaben zum Opfer fallen soll. Oder er malt einen reizenden Buben, der sein Schüler war, mit so wunderschönem, flottem Vortrage, mit so leuchtender Anmut und Schalkhaftigkeit, daß man seine herzliche Freude daran haben muß. Daneben tiefster Ernst. Etwa wenn er die in Kummer gealterte Gräfin Paola Albano darstellt. Was vermögen ihre tiefliegenden Augen, was die von Frohsinn funkelnden des Knaben uns alles zu erzählen. Was die mit so feinem Takt gewählten Farben: hier das melancholische Schwarz vor dunkelbraunem Fond, dort das goldige Kolorit, die prachtvolle Zusammenstellung von Karmoisin, Weiß und Braun, aus dem das Blau des Gürtels entzückend lebendig hervorleuchtet. Die Pinselführung ist von einem Temperamente geleitet, dessen Glut im Alter zunimmt, zeigt eine impressionistische Art, die jener des alternden Tizian verwandt ist. Auch das haben die Zeitgenossen mit Bewunderung gesehen. Es verbreitete sich das Gerücht, des greisen Malers Hände seien unsicher geworden, hätten den Pinsel nicht mehr halten mögen, da habe er die Farbe mit den Fingerspitzen hingestrichen, mit dem Pinsel nur Feinheiten ausgebessert. So soll er auch das am Anfange von uns erwähnte Selbstbildnis vom Jahre 1733 gemalt haben, das späteste von den dreien, die die Carrara-Sammlung besitzt. Es lehrt uns Fra Vittores bewunderungswürdige körperliche wie künstlerische Jugendfrische würdigen. Dies Ghislandische Selbstbildnis muß man den ausgezeichnetsten Leistungen neuerer Porträtkunst anreihen (Abb. S. 242). Der Meister hat darauf auch einen jungen Schüler mit dargestellt, wie es scheint den gleichen, dessen etwa zwei Jahre früher entstandenes Bildnis zuvor erwähnt wurde. Die Persönlichkeit läßt sich nicht feststellen. Von mehreren Schülern und Nachahmern des Ghislandi wissen wir die Namen. So kennen wir Paolo Bonomino; Pietro Gualdi, einen kräftigen Koloristen; Giovanni Raggi, den Tiepolo seiner Beachtung würdigte; den früh verstorbenen Cristoforo Ambiveri; den besonders in Venedig tätig gewesenen talentvollen Bartolomeo Nazzari.

Dr. O. Doering

DIE WALLFAHRTSKIRCHE IN CHRISTKINDL

Von JOSEF HARTER-HART, Steyr

Kühn gleich einer mittelalterlichen Burg, welcher kein Feind habhaft werden konnte, erhebt sich die prächtige Wallfahrtskirche in Christkindl, auf jähem Fels, welchen der grüne Steyrflußarm netzt. Dieser Gottesbau ist ein vereintes Werk Carlo Antonio Carlones aus Mailand (gestorben 1708) und Jakob Prandauers aus St. Pölten (gestorben 1726). Bauherr war das alte Benediktinerstift Garsten und dessen kunst- und prachtliebender Abt Anselm I. Angerer, welcher von 1683 bis 1715 dieses mächtigen Klosters Stab trug und nach dem ersten Abt Bertold (1110 bis 1142), den die Kirche heilig preist, der bedeutendste in der ansehnlichen Schar der 54 Garstener Äbte war. Anselm war auch zweiter Bauherr und Vollender seiner herrlichen Stiftskirche.

Von bescheidenen Anfängen, als Messererssohn aus Steyr, wußte er das ihm lächelnde Glück richtig zu erfassen, um die Abtwürde zu erringen. Dazu verhalf ihm vorzüglich seine hohe Begabung, welche er im Dienste der Kirche, des Staates und des Landes, geradeso wie in Kunst und Wissenschaft nutzbar machte. Sein hochfliegender Plan, das Kloster derart auszubauen, daß es ein gewaltiges Rechteck und die Kirche das Zentrum bilden sollte, kam mißlicher Verhältnisse wegen nicht zustande. — Was er schaffen ließ, gehört zu dem Besten seiner Zeit und verbindet seinen Namen mit der Unsterblichkeit. Seiner Baulust in Christkindl setzte das Hochstift Passau Schranken und seine unentwegten Bemühungen fruchteten erst, als der Tod dem Sebastian Graf von Pötting den Bischofstab aus

der Hand riß und Franz Kilian Graf von Lamberg es übernahm. Als Mann ungezügelter Kunstbegeisterung, gab er bereitwilligst die Erlaubnis zum Bau.

Hochbeglückt konnte Anselm an die Verwirklichung seiner Idee schreiten, ein kleines Pantheon Agrippas auf heimatlichem Boden erstehen zu lassen. Er hatte dieses gewaltige Bauwerk bei seiner Anwesenheit in Rom gesehen und es übte auf ihn einen derart nachhaltigen Eindruck aus, daß er sich demselben nicht mehr entschlagen konnte.

Dem Carlo Antonio Carlone fiel die Aufgabe zu. Dieser Baukünstler hatte 1693 den Prachtbau der Garstener Stiftskirche abgeschlossen und war mit dem Bau der Chorherrenstiftskirche in St. Florian beschäftigt, als des Abtes Ruf ihn bewog, für die Kirche in Christkindl Pläne zu schaffen.

Inmitten waldiger und wilder Felseinsamkeit entstand ein stark geändertes Pantheon, denn Carlone band sich nicht sklavisch an das Urbild. Hierfür war sein schöpferischer Geist nicht zu gewinnen. Da der Baukünstler fast die ganze Zeit auswärts war, führte der Garstener Prior Ambros von Freydenpichl, der Nachfolger Anselms I. in der Garstener Prälatur, die Bauleitung. Mehrmals in der Woche kam der Abt nach Christkindl, um den Fortgang des Baues zu besehen. Noch im selben Jahre starb der Baumeister zu Passau. Seine Leiche wurde in St. Nikola beigesetzt.

Wie bei den meisten Bauten war Jakob Prandauer sein würdiger und ebenbürtiger Nachfolger. Da er sich nicht willenlos an seines Vorgängers Projekt anschloß, sondern selbständig schuf, so ist es schwer zu scheiden, was von dem einen oder anderen Baukünstler stammt. Eines ist sicher, daß bei Carlones Tode bereits die Hauptmauern standen, wofür eine aus dem Anfange des neunzehnten Jahrhunderts stammende Aufzeichnung spricht. Die Wölbung der Seitenkapellen, die Türme und der Ausbau der Kuppel, ebenso der phantasiereiche Hoch- und Gnadenaltar sind unbestrittene Schöpfungen Prandauers. Daß die imposante Kuppel dessen Leistung sei, sichert der Bericht Anselms vom 18. August 1709 an den Fürstbischof von Passau, in welchem besagt wird, die Seitenkapellen seien fertiggestellt und die Kuppel besitze Notbedachung, somit könnten bereits am Michaelstag (29. September) Messen zelebriert werden.



FASSADE DER WALLFAHRTSKIRCHE IN CHRISTKINDL
Phot. Harter-Hart, Steyr. — Text nebenan

1710 wurde die Kuppel vollendet und in der Kirche die drei Altäre aufgestellt. Ähnlich dem Pantheon zu Rom wurde auch die Schauseite der Christkindler Gnadenkirche von Zwillingstürmen flankiert, welche in der Mitte des verflossenen Jahrhunderts durch den Kölner Architekten und Dombaumeister Johann Baptist Otto Schirmer in unglücklichster Art gleich der Attika erhöht wurden. Hiedurch verlor der Bau beträchtlich an seiner Mächtigkeit.

Der Grundriß der Kirche zeichnet einen gewaltigen Kreis, an welchen sich an der nördlichen, westlichen und südlichen Seite halbkreisförmige, von Muschelgewölben überdachte Apsiden anschließen. Die westliche nimmt den Hoch- oder Gnadenaltar auf. Die nördliche und südliche Apside

beherbergen je einen Seitenaltar mit Gemälden bedeutender Meister des Barock. Die östliche ist gestockwerkt, um Eingang und Musikchor zu bilden. Eine durch einen edelgegliederten Tambour erhöhte Kuppel überwölbt den kreisförmigen Hauptraum. Vier an den Himmelsrichtungen angebrachte Fenster des Tambour spenden dem gesamten Kirchenraum eine sanfte Lichtflut, welche sich gleichmäßig in die einzelnen Apsiden verfließt. Hiedurch wird eine gleichmäßige Belichtung erzielt. Außer den Fenstern unterbrechen acht Nischen die Runde des Tambours und diese waren ähnlich denen der Jesuitenkirche del Gesù in Rom zur Aufnahme von Standbildern bestimmt, deren Anschaffung jedoch unterblieb. Entbehrt der Tambour außer der geschilderten Gliederung jeden weiteren Architekturschmukkes, so bedeckt die Kuppelwölbung ein Fresko, welches in seinem Hauptbild die Himmelfahrt Mariä schildert. Aus himmlischem Äther eilt ein reizender Putto herbei, der Gnadenvollen die zwölfsternige Krone aufs Haupt zu setzen. Andere Putti streuen der Verklärten Blumen zu. Ästhetisch und geistvoll verbindet eine gemalte Balustrade die Kuppelwölbung mit dem Tambourarchitrav. Dieselbe wird von Teppichen, Prunkvasen und Wolkenknäueln überschnitten, sowie von fünf Gruppen bevölkert. Die Gruppen veranschaulichen Personen aus der Verwandtschaft Christi. So sichtet sich an der Südseite Christi Stammvater Abraham mit Isaak, welcher das Opferholz auf der rechten Schulter trägt. Abraham ist gewillt, auf Gottes Geheiß seinen Sohn zu schlachten, da schwebt ein Engel nieder und nimmt Messer und Feuerschale zum Zeichen, daß der Ewige von dem Opfer abgesehen habe. Drei Putti schleppen mit großer Kraftanstrengung einen Widder herbei. An der Ostseite der Kuppelwölbung, in deren Richtung sich der Musikchor befindet, ist die Gruppe des königlichen Sängers David. Zum Lobe des Höchsten tönt die Harfe, und in hoher Begeisterung entquellen seinem Munde die Psalmen. Musizierende Engel stimmen in die heiligen Lieder ein. Als dritte Gruppe wählte der Künstler Zacharias' Opfer. Mit den priesterlichen Kleidern gewandet, schwingt Zacharias das Rauchfaß und hört aus der Höhe eine überirdische Stimme und erstaunt, ob der seltsamen Kunde von der Geburt eines Sohnes, blickt er auf. Die beiden letzten Gruppen veranschaulichen Christi nächste Verwandtschaft, welche man im Mittelalter und an der Schwelle der Neuzeit, gleich der erweiterten, als »heilige Sippe« bezeichnete. Als Personen sind Maria mit dem Jesusknaben und ihrer Mutter Anna, Base Elisabeth mit dem jugendlichen Johannes, Nährvater Joseph und Joachim dargestellt. Besonders prächtig ist die Gruppe Mariens, welche an die Werke der größten Italiener der Hochrenaissance mahnt. Als Schöpfer dieses Freskos wird der Garstener Stiftshofmaler Johann Karl von Reselfeld (Röselfeldt) angenommen, welcher am 13. Jänner 1735 zu Garsten seine fruchtbare Künstlerlaufbahn schloß. Einundfünfzig Jahre hatte er dem Stift und dessen einverleibten Pfarren seine Kunst gewidmet. Er war von Geburt aus Tiroler — zu Schwaz stand seine Wiege. Durch Vermittlung Franz Matthäus von Riesenfelds kam er in die Schule Carlottos (Carlo Lotto, Johann Karl Loth) nach Venedig. Nach seiner Rückkehr aus dem kunstbesonnten Lande trat er auf den Ruf des Abtes Anselm in des Klosters Dienste.

Meister und Schüler sind mit Altarblättern in Christkindl vertreten. So birgt der Weihnachtsaltar ein Werk von Reselfelds »Kunstreichen Pembsel« und der Kreuzaltar »eine kunstreiche Bildnus« Johann Karl Loths.

Sind die beiden Seitenaltäre berückend durch Werke von fesselnder Schönheit und namhaftem Kunstwert, so beansprucht der Hoch- und Gnadenaltar durch seine phantasiereiche Gestaltung jedes Beschauers Interesse, indem sein Hauptobjekt — der Fichtenstamm mit Geäst — von des Wallfahrtsortes Entstehung Kunde gibt (Abb. S. 249). In der Reiserkrone erscheint reich umstrahlt die prächtige Gestalt Gottvaters, mit der Linken sich auf den gewaltigen Erdball lehnend, die Rechte zur Segnung erhoben. Unterhalb des Wolkenthrones offenbart sich die Taube des hl. Geistes. Nochmals sieht man den Fichtenstamm und an ihm das wächserne Gnadenbild, welches als Figur den kindlichen Welterlöser mit Kreuz und Dornenkrone zeigt. Zum Tabernakel wurde die Gestalt des Erdballes gewählt. Die Wolkenknäuel bevölkern und beleben eine Unzahl lieblicher Putti in den verschiedensten Haltungen und Bewegungen. — Wer der Meister des herrlichen Altarwerkes mit seinen schönen Gestalten ist, deckt das Dunkel der Vergangenheit. Unstreitig befanden sich hierüber im Stiftsarchiv zu Garsten die nötigen Aufzeichnungen, welche jedoch bei der Aufhebung des stolzen Klosters verloren gingen.

Vermutungen lassen die beiden Seitenaltäre als Werke des Garstener Bildhauers Jakob Pokorni gelten, denn sowohl das Rahmenwerk als die beiderseits der Gemälde stehenden Gestalten bekunden unverkennbare Ähnlichkeiten mit den Seitenaltären der Garstener Exstiftskirche, welche dessen beglaubigte Werke



HOCHALTAR UND KANZEL IN DER WALLFAHRTSKIRCHE ZU CHRISTKINDL
Phot. Harter-Hart, Steyr. — Text S. 248 und unten

sind. Nur die Kanzel fällt durch schwache Leistung aus dem Rahmen der monumentalen Schnitzwerke (Abb. oben).

Ein Weihgeschenk letzter Zeit, welches sich architektonisch der Kirche einfügt, ist die 1908 aufgestellte Orgel, deren Gehäuse vom Verfasser dieses Artikels entworfen und vom Linzer Bildhauer Ludwig Linzinger ausgeführt wurde. Zuerst war die Orgel doppelgehäusig und in reicher Architektur geplant. Der Kostenpunkt machte die Ausführung dieses Projektes unmöglich, weshalb ein möglichst einfaches Gehäuse zu entwerfen war, das in Emailweiß, Glanz- und Mattvergoldung gestimmt ist.

Unsere Abbildung auf S. 252 bildet ein anschauliches Beispiel, in welcher Weise sich eine Skizze während der weiteren Durchführung vervollkommnet. Obwohl einem Zyklus (vgl. Abb. S. 224) angehörig, könnte diese Darstellung auch als selbständige Scheibe ausgeführt werden.

KUNSTVERIRRUNG

Im Sommer war es, als ich, aus den vereinsamten Ausstellungsräumen der Allermodernsten herausgetreten, fliehend, aufatmend das Freie gewann, mit dem Gefühl, einer trostlosen Umgebung entronnen zu sein. Ich sah um mich: dem Himmel Dank, die Wirklichkeit hatte denn doch ein ander Gesicht als jene uns glauben machen wollten! In der Pracht schimmernder Ähren wogte mir das Ackerfeld entgegen: schlanke Halme, zierliche Rispen — und nicht unförmige Klumpen in Ockerfarbe, nicht übereinander geworfene gelbbraune und graue Drei- und Vierecke! Hinter dem silbrigen Halmenwald ragte der Wald dunkler hoher Tannen. Knorrige, in sicheren Linien gezeichnete Alleebäume — nicht hinfällige Besenreiser — wiesen den Weg nach der Stadt zurück, die sich mit ihren Türmen und Giebeln in festen Umrissen an den Hintergrund des Himmels hinschrieb. Zu seinem Blau gaben die Folie große, ruhig schwebende, wundervolle Gebilde, die jedes Kind als Wolken erkennen und nicht mit ungefügen Leinen- oder Segeltuchfetzen verwechseln konnte. Ja, die Natur war noch unentweiht, auch diese schlichte Landschaft von bezauberndem Reiz und in nichts so unsinnig verzerrt, so maßlos versimpelt, wie mir die Bilder von ihr in jenen Sälen hatten vorlügen wollen. Nirgendwo konnte ich die braune zittrige Umrahmung an den Gegenständen entdecken, die im Verein mit den schiefgestellten, durch Erdbeben wankend gewordenen Häusern dem Beschauer das Gefühl der Seekrankheit erzeugen. Und so stand auch zu hoffen, — ich verjagte den letzten Rest von Beklemmung — daß der Mensch, die Krone der Schöpfung, noch nicht zu jener abscheulichen Mißgeburt entartet war, die diese allerneuesten Künstler ausgeheckt haben.

Der Winter kam. Der Winter näherte sich den Vorposten des Lenzes. Wieder hat die

Neue Secession sich zusammengeschart; diesmal hat sie ihr Bilderbuch in den Räumen des Münchener Kunstvereins ausgebreitet. Es fehlen die schlimmsten, die ausländischen Namen; der Krieg hat sie ausgemerzt; aber ein Zerrbilderbuch ist es, mit wenigen Ausnahmen, doch. Und man wundert sich, daß die gewaltige Hand des Krieges, die so-vieles Oberste zu unterst warf, die soviel Scheinwesen beiseite schob, um der »Wahrheit« Raum zu geben, eindruckslos an den Schöpfern dieser Bilder vorbeigestreift ist. Und ihre Ausstellung berührt deshalb genau so widerwärtig wie es ein Tingeltangel täte mit französischen Chansons. Das Undeutsche fällt vor allem in die Augen. Die Sucht, das bisher Gebotene zu übertrumpfen, gibt der künstlerischen Wahrhaftigkeit den Todesstoß. Sie wollen Neuartiges schaffen: es entstehen Teufel, Gnomen, Götzenbilder, Mumien. Sie tun nicht nur der Farbe, vor allem auch der Form Gewalt an. Mit ähnlichen Fratzen, wie sie besonders die Sommerausstellung bot, haben australische Wilde ihre Haustafeln bemalt, an denen wir uns in jedem ethnographischen Museum bilden können. Und was die Landschaft betrifft, so schufen — mit gleich genialer Verachtung des Möglichen und Wirklichen — schon unsere Kinder und wir vor ihnen ähnliches mit zwei, drei Tönen, Blau, Gelb, Rot, weil man eben nur diese drei Farben besaß und nicht zu mischen verstand. In wahrer, nicht erlogener Naivität haben sie und wir Häuser hingestellt wie Klötze, des Schattens, den sie warfen, so wenig achtend als der Perspektive.

Wo ist also das Neue, das sie verkündet, an dieser Kunst? Wo das Gute? Seit dem ersten Stammeln in Kunstdingen hatte jedes Zeitalter sein Ideal vor allem von Frauenschönheit geformt: Groß in ihrer stummen Unbewegtheit die ägyptische Kunst ... In vollendeter Anmut die Kunst der Hellenen ... die byzantinische gab sich mit strengem, die Gotische mit herbem Ausdruck. Das Trecento suchte sein Ideal in langen Gestalten, schmalen zarten Gesichtern und ebenso geformten Händen. Zur höchsten, noch von uns bestaunten Vollkommenheit brachte es die Renaissance. Was jede Zeit zu bieten hatte, war doch der nach außen strömende Inhalt ihres Wesens. Soll, was wir hier sehen, der des unseren sein?! Dagegen müssen wir uns mit aller Macht auflehnen. Wir weisen diese Art Auffassung ab.

Wo, möchten wir fragen — kaum im überhitzten mit fremdländischem Extrakt erfüllten Gehirn — konnten diese jungen Künstler jene verrenkten, meist überlebensgroßen, schlangengleichen, von unnatürlicher Farbe übergossenen Körper sehen? »Solche Darstellung des Menschenleibs kann nur schön gefunden werden von degenerierten Menschen, von einem Volk, dem das gesunde Gefühl für organische Schönheit abhanden gekommen!« Wo fände sich das Vorbild für diese ei- oder birnförmigen Köpfe mit den hochgesetzten verzeichneten Augen, diesen langgestreckten, bis zur Ödheit flachen Nasen, wulstig breiten Lippen und dem der ungegliederten Eiform des Kopfes angepaßten Kinn? Soll dieser jeder seelischen Regung bare Ausdruck der Mienen der in unsrer Zeit vorherrschende sein? Fanden sie ihn in ihrer eignen Seelen- oder Gemütlosigkeit? Oder ist es nicht eine Mode, der sie huldigen, eine Richtung, die das Gedankliche so weit ausschaltet, daß sie sich mit Farbklexen begnügt und Leib und Antlitz des Menschen in der Nachbildung bis zum Tierischen herabwürdigt? Wer das Wissen und die Errungenschaften von Jahrhunderten hinter sich wirft, um naiv, um ein Neutöner zu heißen, bricht mit der Wahrhaftigkeit. Er will naiv sein, er zwingt sich dazu. Er gebärdet sich, als wär' er vom Himmel gefallen. Aber niemand hängt in der Luft. Einer steht auf den Schultern eines andern; eine Zeit baut sich auf aus der andern nach natürlichen Gesetzen. Und so finden wir auch die zurückleitenden Fäden bei dieser »neuen« Kunst, die nicht gewillt ist, sich in ein Schema zu fügen, und bereits von Manier trieft, die sich rühmt, dem »Marktmäßigen qualitätsarmer Erzeugnisse Wertvolles veredelt gegenüberzustellen!« Und warum veredelt, warum wertvoll? Weil sie ihre deutschen Überlieferungen verachtet und verleugnet; weil sie sich der Schminke des Ausländischen bedient. Allerdings war es bereits soweit, vor diesem Krieg, daß der tüchtige deutsche Maler nur dann etwas galt, wenn man seinem Schaffen französischen Einfluß nachweisen konnte. Aber es ist ein ander Ding, das Gute aus dem Fremden aufzusaugen und Nutzen daraus zu ziehen, als das Fremde mit all seinen Fehlern sklavisch nachzuahmen, ein Französling zu sein. Von neuem hat dieser Krieg deutsches Wesen offenbart — und im Gegensatz dazu gallisches. Dort Ehrlichkeit und Innigkeit, hier Hohlheit und Phrase. Und so ist der Born, aus dem diese allermodernsten Künstler schöpfen, — weit entfernt der Urquell zu sein — ein vergifteter, ein deutsche Art schädigender und beschimpfender. Mit dem Nachahmen der französischen Kunst wird der deutschen ein fremdes Reis aufgepflanzt. Da-

rum gehen wir durch diese Säle, ohne uns mit dem Inhalt in Einklang bringen zu können. Alles in uns sträubt sich dagegen. Das Flüchtige und Skizzenhafte, das so sehr undeutsch ist, ist noch nicht genial. Lallen ist noch kein Sprechen. Das Bizarre, das Rohe, das Widerspruchsvolle würde auch uns hinreißen, wenn es die »Klaue« verriete. Aber sie ist nicht zu spüren. Sie stottern, weil andere stottern. Sie haben sich in die Offenbarungen nicht nur der jüngsten Pariser Schule, in die Art der Azteken und die Manier der Japaner haben sie sich verliebt und geben sie nun von sich als ob sie Pariser, Azteken und Japaner wären. Aber was hat der Wandbehang, die Flächenmalerei, die kolorierte Umrißzeichnung der Japaner — von der Art der Azteken ganz zu schweigen — für einen Wert oder Beziehung zu uns? Unsere Bilder haben nicht die Bestimmung gerollt zu werden. Unsere Kunst ist so verschieden von der ihren wie unsere Lebensführung und unsere ethischen Begriffe von denen der Japaner.



HEINRICH TOLD (SARNTHEIM) DER WAHLTAG
Zum ersten Volksparlament in Österreich

Um etwas Neues zu bringen — da der Leitstern der alten Kunst meist das Schöne war — sucht sich diese Moderne schon zum Modell die allerniedrigsten, schmutzigsten und verkümmertsten Gestalten aus. So ein Wesen muß schielen, hinken, triefäugig sein, die Farben werden derart gewählt, als ob es aus dem Stallmist oder direkt aus der Verwesung käme. Das ist ekelerregend und hat nichts mit der Erhebung zu tun, die uns durch die Kunst gebracht werden soll. Wenn das »Wie« die Hauptsache in der Kunst ist und nicht das »Was«, so hat doch auch das seine Grenzen. Erst recht, wenn das »Wie« schlecht und stümperhaft ist. Wer so weit von der Natur und ihrem allgemein gültigen Typ sich entfernt, ihre Zeichnung und Möglichkeit verachtet, ist — um mit Leonardo zu reden »kaum mehr ihr Enkel, geschweige ihr Sohn«.

Körperliche und seelische Mißgeburten werden uns im Bilde vorgeführt. Das kann nicht dem Wesen unserer Zeit entsprechen. Mehr als eine andere pflegt sie die Kultur des Körpers. Tiefer als eine andere versucht sie auf das Gemütsleben einzuwirken, versenkt sie sich in die seelischen Winkelwege, spürt sie den geheimsten Regungen nach. Stärker als in jeder früheren ist die Fürsorge um den Mitmenschen beschäftigt. Die Kunst, auch die bildende, müßte also — als der nach außen strömende und formgewinnende Inhalt unsres Wesens hellenisch schöne Leiber bilden und die vergeistigten Züge, wie sie der Höhepunkt der Kunst im 16. und 17. Jahrhundert zeitigte.

Statt dessen werden uns fratzenhafte Körper, fratzenhafte Gesichter vorgeführt, um, wie die Urheber verkünden, »der künstlerischen Tradition Münchens und damit der Gesamtkultur der Stadt neues Leben einzuflößen«, und das alles in einer so oberflächlichen und liederlichen Manier, in einer Skizzenhaftigkeit, die ihre Vorbilder, El Greco, van Gogh, Cézanne meilenweit übertrifft. Der mühevolle Gewinn vieler Jahrhunderte wird mit Füßen getreten. Was Leonardo mit einem wissenschaftlichen Werk begründete; Die Körperlichkeit der Gestalten im Raum«, des Velasquez' höchste Sorge; die Kenntnis der Perspektive, um derentwillen Albrecht Dürer, der große deutsche Meister, eine neuntägige Reise nicht scheute — das alles gilt nicht mehr vor dem Forum dieser Neuesten. Wozu Michelangelo, Raffael und Rubens die Sorgfalt von

10000 Pinselstrichen verwandten, das bringen sie mit 200 fertig. Um der Abwechslung, um neuer Sensationen willen, zwingen sie uns zu »ägyptischen Hieroglyphen und byzantinischen Mosaiken« zurück. Es ist, als ob wir die ganze Kultur hinter uns werfen, das Fleisch in Stücke reißen und mit den Händen essen sollten.

Die Landschaft erfährt ähnliche Verstümmelung. Während die modernen Dichter sich aufs innigste in sie versenken, Bäume, Blumen, Wolken und Wellen mit einer Seele begaben — verroht sie unter den Händen, man möchte sagen Fäusten der modernsten Maler. Mit einigen, kaum die charakteristischsten Umrisse andeutenden Strichen, mit hart nebeneinander gesetzten Farbflecken wird sie abgetan. Farbe soll alles — Form und Gesetzmäßigkeit nichts mehr bedeuten. — Nichts gelernt zu haben ist höchster Trumpf! Dann freilich, wenn jeder Strich und Klecks den Ausdruck irgend eines Empfindens darstellen kann und sinnloses Nebeneinander eine Offenbarung. . . .

Aber »aus unsrer Erkenntnis des allgemeinen Daseinszweckes ergibt sich eine Wertung, deren allgemeine Gültigkeit wir beanspruchen dürfen, weil »sie allein der Vernunft entspricht«. Der Vernunft aber Hohn sprechen die Gebilde dieser Modernen, die sich bemühen die ganze Welt der Erscheinungen auf ein Stillleben-Niveau herabzuziehen; die uns etwas vorlügen, nicht weil sie es selbst glauben — sondern weil sie durch ihre dreiste Fanfare Raum und Bedeutung in dieser Welt gewinnen wollen. Der stille mühvolle langsame Weg des wirklich strebenden Künstlers wird von einer Schar von Seiltänzern lächerlich gemacht, die unter der Maske des tollen Wagemuts ihre Talentlosigkeit oder ihren Mangel an ehrlichem Können verbergen und mit ihrem »Temperament« den Zuschauer, den dummen deutschen Michel, verblüffen möchten. Gerade jetzt, wo er sich auf sich selbst besann, dürfte ihnen das schwer gelingen.

A. Blum-Erhard

FRANZ VON DEFREGGER

Am 30. April beging der Altmeister Franz von Defregger seinen 80. Geburtstag. Anläßlich seines 70. Geburtstages boten wir in diesen Blätter (I. Jahrg., S. 145 ff.) ein Bild seines Lebensganges und veröffentlichten mehrere Nachbildungen aus der Fülle seiner Werke. Seine Kunst wurzelt in gesundem Boden. Natürlicher Schönheitssinn, Gefühl für Menschenwürde, Lebenserfahrung, Liebe zu dem, was er darstellt, paart sich mit treuer Beobachtung der Wirklichkeit, die sich nicht im Äußerlichen erschöpft, und hält von Defreggers Schaffen geistige und sinnenfällige Häßlichkeit fern. Bei den Überästheten der Moderne kam deshalb seine Kunst in Mißkredit. Aber heute darf das deutsche sittliche Empfinden und die deutsche Kunstauffassung Defreggers wieder auf das gebührende Verständnis rechnen.

S. St.



Scheibe aus einem Entwurf für ein als Kriegserinnerung gedachtes Glasgemälde von Albert Figel. Der Entwurf ist auf Seite 224 der vorigen Nummer abgebildet



JAKOB VAN RUISDAEL — WALDPARTIE (KGL. PINAKOTHEK, MÜNCHEN)

Phot. F. Bruckmann A.G., München



JOSEPH EBERZ (STUTTGART) — KARTON ZUM HERZ-JESU-BILD IN DER KONVIKTSKIRCHE ZU EHINGEN a. DONAU

Text S. 240 f.

ZUR GESCHICHTE DES DOMES IN REGENSBURG

Von Dr. J. A. ENDRES

In seiner Abhandlung »Der Dom zu Regensburg«[1]) hat Regierungs- und Baurat M. Hasak-Berlin der Regensburger Kathedrale die Ehre zugedacht, unter den Erstlingswerken der gotischen Baukunst in Deutschland zu stehen. Der Augenschein wie die Urkunden sollen lehren, daß die bisherige Chronologie des Regensburger Domes irrig sei. Nicht erst durch Leo Tundorfer (1262—1277), wie bisher allgemein festgehalten worden ist, soll der Bau des jetzigen Domes im Jahre 1275 begonnen worden sein. Schon 1250 soll der Neubau seit langer Zeit im Gang gewesen sein. Damit rücke der Regensburger Dom unter die ersten völligen Neubauten der Gotik Deutschlands, wie die Liebfrauenkirche zu Trier (1227), die St. Elisabethkirche zu Marburg (1235) und der Dom zu Köln (1248) vor. Dieses Ergebnis ist dazu angetan, bei jedem Freunde unseres ehrwürdigen Prachtbaus freudige Überraschung zu wecken. Allein die nüchterne Wahrheit bleibt stets wieder die Meisterin des Gefühlslebens, und so ist es sehr zu bedauern, die der Regensburger Kathedrale zugedachte Ehre im Interesse der objektiven Wahrheit ablehnen zu müssen. Nicht um alte Überlieferungen um jeden Preis zu retten, sondern lediglich zu dem Zwecke, den wirklichen Tatbestand darzulegen, sind die folgenden Zeilen geschrieben, welche auf eine Apologie der einheimischen Tradition über die Baugeschichte des Regensburger Domes hinauslaufen. Zugleich soll die Gelegenheit benützt werden, um einigen Wahrnehmungen und Vermutungen Ausdruck zu geben, die sich im Laufe dieser Untersuchungen aufdrängten und die sich auf die Vorläuferin der gegenwärtigen Kathedrale und ihre bauliche Gestalt beziehen.

I.

Eine Zusammenfassung der Hauptdaten zur Geschichte der Regensburger Domkirche ergibt die folgenden Anhaltspunkte für ihre baulichen Schicksale. Erstmals taucht der Name des St. Petersdomes zusammen mit der St. Emmeramskirche auf im Jahre 778. In diesem Jahre vermacht der Hachilinge Heribert eine Schenkung ad casam, quae constructa est in

[1]) Die christl. Kunst XI 1915 103—115.



JOSEPH EBERZ (STUTTGART) I KREUZWEGSTATION
Karton zum Kreuzweg für die St Marienkirche zu Kaiserslautern. — Text S. 240 f.

honore s. Petri et s. Emmerami[1]). Ob die damals wohl neu errichtete St. Peterskathedrale bereits eine Vorgängerin, vielleicht aus frühchristlicher Zeit, hatte, möge hier unerörtert bleiben. Sie bestand von da an, ähnlich wie die unter demselben Bischof Sindbert (768 bis 798) erweiterte Emmeramsbasilika bis zur zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, wo sie am 14. April 1152 ein mächtiger Brand mit einem großen Teil der Stadt in Asche legte[2]). Ein weiteres mächtiges Feuer wütete fast in den gleichen Stadtbezirken wie 1152 am 30. August 1176 und zerstörte neuerdings St. Peter[3]).

Wir sind demnach berechtigt, in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wie bei St. Emmeram tiefeingreifende Erneuerungsarbeiten am Dome anzunehmen, wenn nicht von einem Neubau zu reden. Dieser Neubau würde von Bischof Sindbert an gerechnet die zweite St. Peterskathedrale darstellen. Er war bis zum Jahre 1187 soweit gefördert, daß in ihm die Weihe des Bischofs Konrad III. in Anwesenheit von Kaiser Friedrich Barbarossa und zahlreichen Bischöfen vorgenommen werden konnte. Neuerdings ist eine die Regensburger Domkirche betreffende Bautätigkeit überliefert vom Jahre 1250 an. Es mag einstweilen eine offene Frage bleiben, welcher Art diese Bautätigkeit war. Eine sichere, auch von Hasak anerkannte Tatsache ist, daß im Jahre 1273 ein verheerender Brand den Dom »gänzlich« (totaliter) und »von Grund aus« (funditus) zerstörte[4]). Zwei Jahre darauf, am 23. April 1275, fand die Grundsteinlegung des jetzigen Domes durch Bischof Leo Tundorfer statt, nachdem die notwendigen Vorbereitungen zu einem Neubau getroffen worden waren. Eine gleichzeitige urkundliche Bestätigung dieses Datums scheint nicht vorhanden zu sein. Schuegraf verweist auf L. Hochwart († 1570)[5]). Indes das Datum der Grundsteinlegung ist von geringem Belang, um so wichtiger dagegen das Faktum der Grundsteinlegung durch Bischof Leo nach dem Brand von 1273.

Hiegegen nun glaubt Hasak entscheidende Gründe ins Feld führen zu können durch den Hinweis auf ältere Architekturbestandteile an

---

[1]) Th. Ried, Codex chronol.-diplomaticus episcopatus Ratisbonensis, Ratisb. 1816, I, 4. cf F. Janner, Gesch. d. Bischöfe von Regensburg, Regensburg 1883, I, 121 f.; M. Fastlinger, Die wirtschaftl. Bedeutung der Bayrischen Klöster in der Zeit der Agilulfinger, Freiburg 1903, 71; A. Brackmann, Germania Pontificia, Berolini 1911, I. II, 275.

[2]) 1152 Ratispona incendio maximo conflagravit; ecclesia s. Petri et s. Johannis, Monasterium Inferius et s. Pauli Monasterium cum Veteri Capella combusta sunt omnia tempore pascali, sc. XVIII kal. Maii, fer. 2, ebdomadae sanctae. Annal. Ratispon. MG. SS. XVII, 586. — Rex (Friedrich Barbarossa) Baioariam ingreditur ac Ratisponae Norici ducatus metropoli in festivitate apostolorum (29. Juni 1152) in monasterio s. Emmerami, nam Maior ecclesia cum quibusdam civitatis vicis conflagraverat, — coronatur. Otto Frising., Gesta Friderici imp. MG. SS. XX, 393; ed. Waitz-Simson, Hannoverae 1912, 106.

[3]) 1176 3 Kal. Sept. civitas Ratispona fere tota igne periit. Monasteria s. Petri, s. Joannis, Veteris Capellae, Inferioris Monasterii et absque monasteriis triginta tres capellae. Annal. Ratisp. MG. SS. XVII, 589.

[4]) 1273 Kathedralis ecclesia Ratisponae cum palacio episcopi et optimis campanis incendio totaliter est consumpta. Hermannus Altah, MG. SS. XVII, 407. — Ecclesia s. Petri Ratisponae cum multo ornatu et omnibus campanis et multa parte civitatis incendio conflagravit. Annal. Pruvening. l. c. 608. — Ecclesia Ratisponensis casu fortuito ignis voragine funditus est destructa. Indulgenzbrief von Bischof Konrad von Freising vom 9. Mai 1274, Ried l. c. I 530.

[5]) J. R. Schuegraf, Geschichte des Domes von Regensburg und der dazu gehörigen Gebäude, Regensburg 1848, I, 61.



JOSEPH EBERZ (STUTTGART) II. KREUZWEGSTATION
Karton zum Kreuzweg für die St. Marienkirche in Kaiserslautern. — Text S. 240 f.

Die fraglichen Urkunden sind ausgestellt vom Domkapitel von Regensburg, vom Bischof daselbst und vom Papste Innozenz IV. Jene des Domkapitels vom 22. November 1250 besagt: »Der heilige Apostelfürst Petrus hat sich die Regensburger Kirche gegründet. Da sein Tempel jedoch in der Tat einzustürzen droht und er, obwohl an ihm schon lange Zeit gearbeitet worden, noch immer nicht völlig fertig ist, und da wir so schweren Ausgaben nicht gewachsen sind, um ein so heilsames Werk zu vollbringen ohne die Hilfe der Christgläubigen, deswegen bitten wir . . .«[3])

Drei Tage darnach stellt auch Bischof Albert I. einen Indulgenzbrief aus, in dem er schreibt: »Weil unsere Kathedralkirche sowohl ungeziert als auch infolge des Alters und Winddrucks dem Einsturz nahe ist, so muß ihr geholfen werden«. Er läßt deshalb die Gläubigen ersuchen, »daß sie von den ihnen von Gott verliehenen Gütern zur Ausbesserung unseres Baues frommes Almosen und gütige Unterstützung geben«[4]).

Im Jahre 1254 erläßt dann auch Papst Innozenz IV., von dem dem Regensburger Domkapitel schon 1250 ein Indulgenzbrief vorlag, neuerdings einen Ablaßbrief, in dem es heißt: »Da, wie die geliebten Söhne . . . der Dekan und das Kapitel der Regensburger Kirche uns mitgeteilt haben, sie diese Kirche, welche in mehrfacher Hinsicht der Wiederherstellung bedürftig ist, durch ein kostspieliges Werk wieder herzustellen angefangen haben und zur

den Ostpartien des Domes, sowie auf die Wahrnehmung von drei bis vier Baumeisterhänden, die sich eben da unterscheiden lassen sollen. Die Hauptargumente sind aber Urkunden aus den Jahren 1250 und 1254, welche eine Inangriffnahme des neuen gotischen Domes um eine Reihe von Dezennien weiter hinaufgerückt erscheinen lassen. Bereits Schuegraf hatte anbetrachts jener Urkunden ein gewisses Schwanken nicht verbergen können, sich aber schließlich für die alte Tradition schlüssig gemacht. »Darüber,« meint er, »ob Albert (I.)[1]) es war, welcher den kühnen Gedanken gefaßt, das dermalige kolossale Domgebäude aufzuführen, oder ob erst Leo der Tundorfer, dessen (2.) Nachfolger, nachdem der kaum vollendete Bau wieder ein Raub der Flammen geworden war, diesen großen Plan entworfen und ausgeführt habe, fehlen uns die Beweise. Immerhin scheint der Inhalt der erwähnten vier Indulgenzbriefe, insbesondere aber die gar zu kurze Bauzeit am Dome, mehr auf eine durch den Bischof Albert vorgenommene große Reparatur, als auf einen Neubau desselben hinzudeuten; deshalb müssen wir uns ganz für die Meinung erklären, daß Bischof Leo ihn ganz neu hergestellt habe«[2]).

[3]) Albert I., Graf von Peiting, regierte 1246—1260, ihm folgte Albert II., der Große, von Bollstatt, 1260 bis 1262, dem sich Leo Tundorfer anschloß.

[1]) Schuegraf, a. a. O. I, 57 f.

[2]) B. Petrus apostolorum princeps, Ratisponensem sibi fundavit ecclesiam. Sane cum templum eius patiatur ruinam, licet in eo iam longo tempore sit laboratum, attamen necdum plene est perfectum, et nos tam gravibus expensis non sufficimus ad tam salubre opus perficiendum, sine Christi fidelium auxilio, quapropter rogamus . . . Circulare capituli, Ried, l. c. I, 428.

[4]) Quia ecclesia nostra cathedralis et indecora et ex vetustate et impulsa procellarum minitans casum indiget adiuvari, nec ad hoc ipsa in se nec in filiis suis, per quorum deberet subsidium respirare, gwerris continuis et adversitatibus attrita sibi sufficiat, suffragium proximorum cogimur invocare . . . de bonis a Deo sibi collatis emendationi fabricae nostrae pias elemosinas et grata conferant subsidia . . . Circulare episc. Ratisb., Ried l. c. I, 428.



JOSEPH EBERZ (STUTTGART) VOR DEM HEILAND AM KREUZE
Karton

Vollendung eines solchen Werks durch die Liebesgaben der Gläubigen unterstützt werden müssen, so bitten, erinnern und ermahnen wir euch alle . . .«[1])

Hasak glaubt, daß diese drei Urkunden nicht denselben Zweck im Auge haben. Das Domkapitel habe es auf einen längst begonnenen Neubau des Domes abgesehen. Der Bischof nehme sich aber um die Ausbesserung des alten Domes an, der für die gottesdienstlichen Bedürfnisse bis zur Vollendung der neuen Kirche zu dienen habe. Der Papst endlich erteile Ablaß für die beiden Zwecke.

Allein ein überzeugender Beweis für die Richtigkeit dieser Auffassung ist von Hasak nicht erbracht worden und er kann auch nicht erbracht werden. Denn wie der Papst von einer Kirche redet, die in mehrfacher Hinsicht der Wiederherstellung bedarf, so auch der Bischof von der schmucklosen, alten und durch Orkane vom Einsturz bedrohten Kathedrale und in ganz gleicher Weise auch das Domkapitel von der ruinösen Peterskirche, an der zwar schon lange Zeit gearbeitet wird, die aber immer noch nicht vollendet ist. Es kann sich also um keinen völligen Neubau, sondern nur um jenen schon stehenden Dom handeln, der im vorausgehenden Jahrhundert durch zweimalige Feuersbrünste schweren Schaden gelitten hatte und vielleicht von damals her noch nicht genügend oder weil, wie es scheint, auch Erweiterungen mit der Wiederherstellung verbunden wurden, zugleich auch nicht vollständig wiederhergestellt und ausgebaut worden war.

Bei diesem Sachverhalt ist bezüglich des Brandes von 1273 nur die eine Möglichkeit gegeben, daß derselbe den in den fünfziger Jahren mit Restaurationen bedachten alten Dom verzehrte. Auch nach der Auffassung Hasaks gilt die Brandnachricht des Jahres 1273 dem alten Dom, während der Neubau natürlich verschont geblieben wäre. Nun existieren Ablaßbriefe verschiedener Kirchenfürsten, darunter der bereits genannte des Bischofs Konrad von Freising vom 9. Mai 1274, in dem mit Hinweis auf das Brandunglück vom Jahre 1273 um Beiträge zum Kirchenbau gebeten wird[2]). Hasak denkt hierbei an Mittel zu einer notdürftigen Wiederherstellung des alten Domes, da der neue damals noch nicht fertig war. Man sollte glauben, daß nach einer mehr als dreißigjährigen Bautätigkeit, wie sie Hasak für seine damals neue Kathedrale annimmt, diese letztere nach der Zerstörung des alten Domes zunächst für die nötigsten Bedürfnisse des Gottesdienstes hätte eingerichtet werden können, und daß man damals die alte verbrannte Kirche ihrem Schicksale hätte überlassen können. Diese Behauptung besteht zurecht trotz der von Hasak betonten Tatsache, daß noch 1296 vom alten Dom — einem erhaltenen Teil desselben, wie sich zeigen wird — die Rede ist.

Die künstlichen und wenig überzeugenden Konstruktionen Hasaks werden überflüssig, wenn wir dem Wortlaut der verschiedenen Nachrichten Rechnung tragend, die Restaurationen der fünfziger Jahre auf die alte romanische Domkirche beziehen, auf die gleiche,

[1]) Cum igitur, sicut dilecti filii . . decanus et capitulum Ratisponensis ecclesiae nobis insinuaverunt, iidem ecclesiam ipsam, quae in pluribus reparatione indiget, reparare inceperint opere sumtuoso et ad huiusmodi consumationem operis fidelium caritativis subventionibus indigeant adiuvari, universitatem vestram rogamus . . . Indulgentiae papales, Ried, l. c. I, 440.

[2]) Bei Ried, a. a. O. I, 530 f. sind außer Konrad von Freising noch 18 Erzbischöfe und Bischöfe aufgeführt, die auf dem Konzil von Lyon für die Regensburger Kathedrale Ablaß erteilen.

welche 1273 ein Raub der Flammen wurde, so daß von jetzt aber erst an einen Neubau geschritten werden mußte, den der tatkräftige Leo Tundorfer nach rührigen Vorbereitungen während des Konzilsjahres 1274 im April des folgenden Jahres ins Werk setzte. Nebenbei bemerkt verlieren die Annahmen Hasaks von einer gleichzeitigen Bautätigkeit am alten romanischen Petersdom und einem im Entstehen begriffenen in den fünfziger Jahren des 13. Jahrhunderts durch den Umstand an Wahrscheinlichkeit, weil zu jener Zeit im Bereich des Domes, nämlich unmittelbar südlich von der Ostpartie der alten Kathedrale, tatsächlich eine neue Kirche entstand, die im Übergangsstil aufgeführte Dompfarrkirche von St. Ulrich, die im Jahre 1263 zum erstenmal erwähnt wird. Eine gleichzeitige Arbeit an drei Kirchen auf so engem Raum wäre auch für das schaffensfreudige Mittelalter eine starke Zumutung. Dafür, daß Leo Tundorfer und nicht einer seiner Vorgänger den Grundstein zur jetzigen Domkirche in Regensburg legte, besitzen wir, abgesehen von der örtlichen Überlieferung, die für sich nicht ausschlaggebend ist, ein Zeugnis von unantastbarer Geltung. Der Regensburger Archidiakon Eberhard bringt nämlich in seinen Annalen folgende auf den Dombau bezügliche Notiz: Heinrich Graf von Rotteneck, der Nachfolger Leo Tundorfers, hat mit vieler Mühe dafür gesorgt, daß die Kathedrale des hl. Petrus zu Regensburg zu Ende geführt werden konnte, welche durch Brand verzehrt und zerstört und von seinem Vorgänger wieder aufzubauen angefangen worden war und zwar in einem so großartigen Werke, daß das Baumaterial nicht reichte[1].



JOSEPH EBERZ (STUTTGART) VOR DEM HEILAND AM KREUZE
Karton

Hasak lehnt das Zeugnis Eberhards mit der Bemerkung ab, er sei über den Anfang des Neubaues, den er Bischof Leo (1262—1277) zuschreibe, nicht völlig unterrichtet gewesen, zumal er seine Annalen erst nach 1305 verfaßt habe. Allein es ist unmöglich, daß ein Archidiakon und Domherr von Regensburg über ein Ereignis von solcher Öffentlichkeit, wie es die Grundsteinlegung einer Kathedrale ist, noch vor Ablauf eines Menschenalters sich täuschen konnte. Es kommt hinzu, daß Eberhard jenes Ereignis selbst erlebte und sich gar nicht auf ein fremdes Zeugnis zu stützen brauchte. Denn 1294 tritt er bereits in einer Urkunde als »Meister Eberhart der Erzpriester von Regensburch« auf[2]). Falls er auch den Magistergrad noch vor seinem dreißigsten Lebensjahre erworben hat, so ist doch kaum anzunehmen, daß er den Vertrauensposten eines Erzpriesters am Dome vor jenem Zeitpunkte antreten durfte[3]). Eberhard hat demnach die Grundsteinlegung in urteilsfähigen Jahren selbst noch erlebt. Richtig ist, daß der jetzige Dom rückwärts von den beiden Altären in den Seitenchören, in den Blendnischen daselbst Säulchen mit Basen und Kapitälen aufweist, die in die Gotik von 1275 nicht mehr passen. Allein sie können ebensowenig zu einer Rückdatierung des ganzen Baues benützt werden, wie die romanischen Glasgemälde im Triforium der Südwand des Querschiffs. Wie diese

[1] Heinricus) cathedralem ecclesiam b. Petri consumptam Ratisponae et destructam incendio et ab antecessore suo reaedificare inceptam sumptuoso opere, quod et materiam superabat, ut ad finem perduci posset, multis laboribus procuravit. Eberhardi archidiaconi Ratisponensis Annales, MG. SS. XVII, 594.

[2]) Ried, l. c. I, 656; cf. MG. SS. XVII, 591.

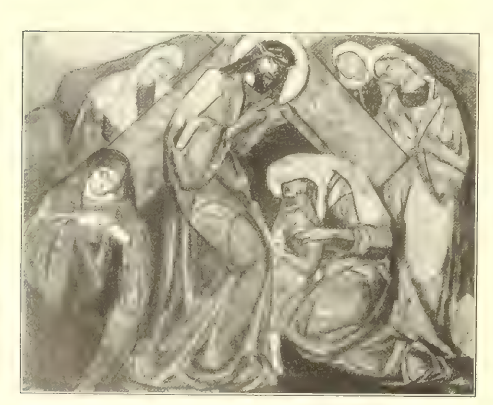
[3]) Alte Synodalbeschlüsse bestimmten, daß der senior clericus zum Erzpriester bestellt werden soll, vgl. H. Schäfer, Pfarrkirche und Stift im deutschen Mittelalter, Stuttgart 1903, 121.

vermutlich vom alten Dom herübergenommen wurden, so wird es auch mit den besonders zierlichen romanischen Säulchen in den Nebenchören geschehen sein.

II.

Bleibt so die alte Tradition von der Gründungszeit des jetzigen gotischen Domes gegenüber obigen Einwänden in ihrem Rechte, so soll nicht verkannt werden, daß Hasak beachtenswerte Hinweise bietet auf den Lageplan des älteren romanischen Domes zu Regensburg im Verhältnis zur jetzigen Kathedrale. Die von Bischof Leo in viel größeren Maßen geplante neue Domkirche hätte keinen ausreichenden Raum gefunden zwischen dem alten Kreuzgang und der vor kurzem südlich desselben und des romanischen Domes vollendeten Dompfarrkirche St. Ulrich. Die Folge war, daß der Chor des Neubaues weiter nach Südwesten verlegt werden mußte, wodurch beim jetzigen Dome die in romanischer Zeit niemals fehlende direkte Verbindung der Kirche und des Kreuzgangs gelöst werden mußte. Indem Hasak die Lage des alten Domes zu bestimmen sucht, betrachtet er daher mit vollem Recht als einen festen Anhaltspunkt den Kreuzgang. In seiner jetzigen Gestalt wurde er der Hauptsache nach aufgeführt von Bischof Albert von Stauff (1410—1421). Im Kern seiner Mauern sind aber noch ältere Reste enthalten, wie die Ostwand der mittleren Haupthalle, an welche die Allerheiligenkapelle angeschlossen ist. An die Abschlußwand des südlichen Traktes wird sich ursprünglich der Dom mit seinem nördlichen Seitenschiff angelehnt haben, so daß aus ihm eine direkte Kommunikation nach dem Kreuzgang hin ähnlich wie in anderen Stiftskirchen aus dem früheren Mittelalter möglich war. Ungefähr den Raum des jetzigen Kapitelshauses hätte also ursprünglich das linke Seitenschiff des romanischen Domes eingenommen, das in seiner Richtung nach Westen hin nach dem schematischen Grundplan Hasaks am sogenannten Eselsturm seinen Abschluß findet (Abb. S. 235).

Für diese Lage lassen sich in der Tat weit zurückreichende Belege finden, der früheste wohl bei dem als Schriftsteller berühmten Konrad von Megenberg. Er ist 1343 nach Regensburg gekommen und bekleidete daselbst die Stelle eines Domherrn und seit 1359 auch des Dompfarrers von St. Ulrich. In dem ein Jahr vor seinem Tode abgefaßten kanonistischen, mit zahlreichen historischen Ausblicken durchsetzten Tractatus de limitibus parochiarum civitatis Ratisbonensis spricht er die Vermutung aus, daß die Regensburger Kathedrale vielleicht ursprünglich ein Holzgebälk besaß, und er nennt als ihre Lage den Platz, »wo noch der alte Kreuzgang zu sehen ist und die alten Mauern der Wohnung des Bischofs und der Kanoniker«[1]. Zu der gleichen Auffassung bekennt sich auf Grund damals noch vorhandener alter Bauten der unter dem Namen Andreas Ratisbonensis bekannte bayerische Historiker und Chorherr von St. Mang in Stadtamhof, der um 1440 starb. In seiner Chronica pontificum et imperatorum Romanorum gesteht er zwar, in Schriften nicht zu finden, wo die Kathedrale anfänglich in der Stadt zu bauen begonnen wurde. Aus alten Gebäuden lasse sich aber wahrscheinlich machen, daß sie von Anfang an dem Orte innerhalb der Mauern der Stadt gegen die Donau zu als bescheidener Bau errichtet ward, wo sie später ihre Fortsetzung fand. Er erzählt dann von den verheerenden Bränden der Jahre 1152 und 1273 und meint: jetzt aber, also nach 1273, sei unter dem Schutze der Vorsehung der hochfeierliche Bau der gleichen Kathedralkirche begonnen worden, mehr innerhalb gegen Süden[2].

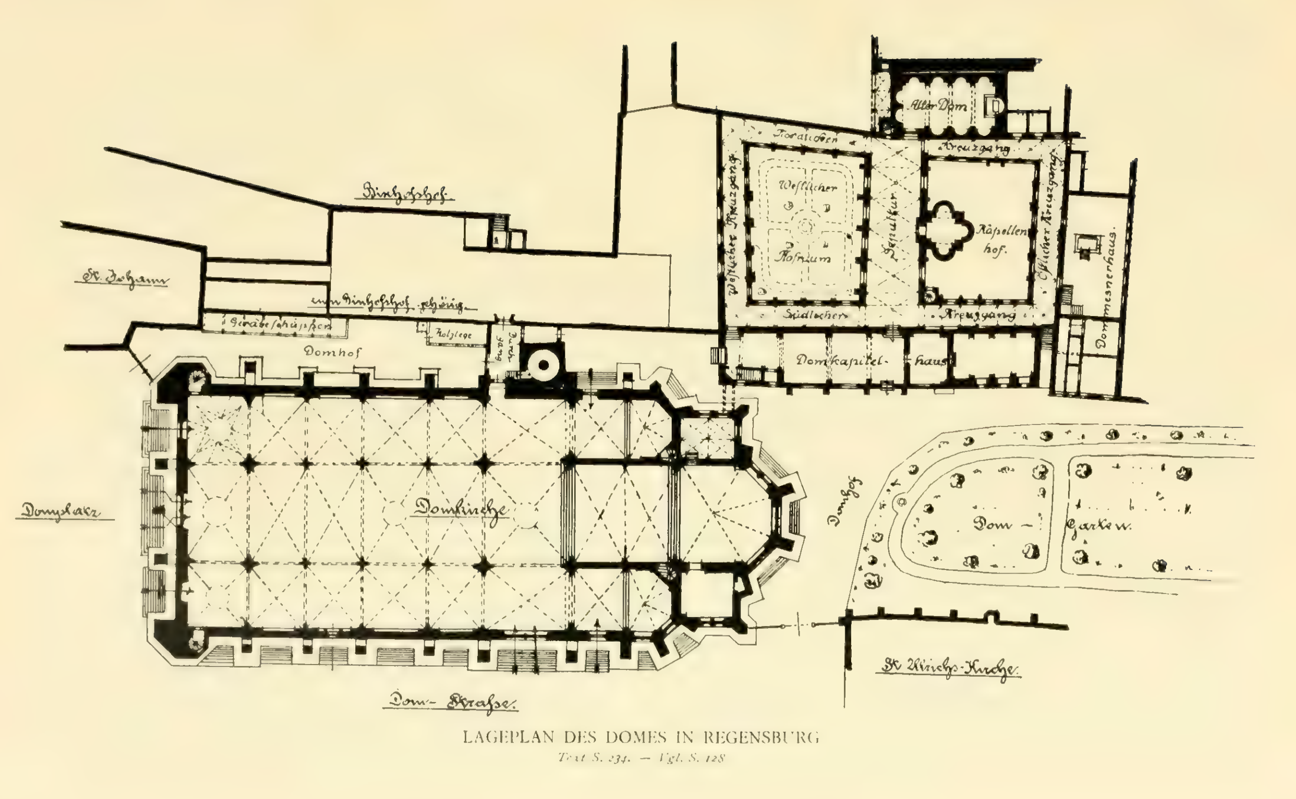


J. EBERZ — CHRISTUS BEGEGNET DEN WEINENDEN FRAUEN

[illegible] Besitz des K. Kupferstichkabinetts in Stuttgart

[1]) Esto etiam, quod a principio ex ligneis constructa fuerit tabulatis, ubi adhuc vetus cernitur ambitus et muri veteres episcopalis et canonicalis mansionis. Ph. Schneider, Konrads von Megenberg Traktat De limitibus parochiaram civitatis Ratisbonensis, Regensburg 1906, 123; vgl. 60.

[2]) Sed in quo loco civitatis eiusdem tunc ecclesia cathedralis fundari coeperit, non invenio scripturis insertum. Ex veteribus autem aedificiis probabiliter elici potest, quod a principio in eo loco infra muros civitatis versus Danubium, ubi



LAGEPLAN DES DOMES IN REGENSBURG

Text S. 234. — Vgl. S. 128

Was den Eselsturm betrifft, von dem oben die Rede war, so ist G. Dehio geneigt, ihn nach Analogie der aus sehr früher Zeit stammenden isolierten Glockentürme von der Alten Kapelle, Obermünster und St. Emmeram — auch der Vorläufer des jetzigen Turmes daselbst nahm bereits dieselbe Stelle ein — als freistehendes Kampanile zu betrachten[1]. Allein dieser alte Domturm erreicht die genannten Bauten nicht an Mächtigkeit. Es kommt hinzu, daß Dombaumeister Fr. J. Denzinger in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunders an seiner Westseite einen Wandpfeiler feststellte mit einem Kapitäl aus der Blütezeit des romanischen Stiles, der den isolierten Standort ausschließt[2]. Vermutlich war nach Westen hin ähnlich wie beim nahen Niedermünster eine Vorhalle des Domes angebaut[3]. Die organische Verbindung mit dem Grundplan des romanischen Domes vorausgesetzt, hat ihm sicher ein zweiter Turm auf der Südseite ähnlich wie in Niedermünster entsprochen. Wie Niedermünster, so ist auch die romanische Domkirche in Regensburg nach bedeutenden Brandfällen in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wieder erstanden, und zwar ist anzunehmen, daß diese romanische Basilika ihrer ganzen Anlage nach nicht gegenüber anderen romanischen Kirchen der Stadt zurückstand. Wenn daher St. Emmeram und die Alte Kapelle durch Querschiffe ausgezeichnet waren, so darf man mit Grund die Frage stellen, ob nicht auch der romanische Dom des 12. Jahrhunderts ein solches erhalten hat.

Für das Vorhandensein noch eines weiteren, bei größeren romanischen Stiftskirchen beliebten Baugliedes glaube ich Anhaltspunkte zu besitzen, ich meine einen zweiten Chor im Westen, außer dem Ostchor mit dem Hauptaltar des hl. Petrus. Solche Anhaltspunkte scheinen mir zu gewähren bestimmte Nachrichten über das Patrozinium des Domes, besonders aber über zwei bevorzugte Altäre desselben.

Über das Patrozinium berichtet L. Hochwart, daß vormals der hl. Remigius der Schutzheilige des Regensburger Domes gewesen sei, bis Bischof Leo den Dom zu Ehren der hl. Dreifaltigkeit, der hl. Jungfrau Maria und des hl. Petrus geweiht habe[4]. Hochwart hatte die Nachricht von einem Wechsel des Dompatrons von Andreas von Regensburg übernommen[5], der seinerseits von Konrad von Megenberg abhängt. Bei dem letzteren taucht zuerst die seltsame Ansicht auf, daß der Dom, wie er jetzt den hl. Petrus zum Patron habe, so früher den hl. Remigius und vor diesem vielleicht einen anderen hatte[6]. Konrad will den Dom als ein Beispiel für den Satz nennen, daß die Erneuerung der Kirchenbauten zuweilen zu neuen Patronaten führe (renovationes fabricarum quandoque faciunt renovationes patronorum). Ihm ist es darum zu tun, zu beweisen, daß die Dompfarrkirche von St. Ulrich in Regensburg trotz des verhältnismäßig jungen Alters ihres Patrons die älteste Pfarrkirche der Stadt ist. Allein es ist völlig unrichtig, daß der hl. Remigius je Titelheiliger der Regensburger Kathedrale war[7]. Denn bereits ihre erste geschichtliche Erwähnung weist auf den hl. Petrus hin. Dagegen scheint sie im späteren Mittelalter tatsächlich die beiden Nebentitel geführt zu haben. Sehr häufig wird bei Nachrichten über mittelalterliche Kirchweihen außer dem eigentlichen Patron der Titel der hl. Dreifaltigkeit erwähnt. Wann er am Regensburger Dome zum ersten Male auftritt, läßt sich nicht mehr bestimmen. Dagegen besaß der Dom den Nebentitel der hl. Jungfrau wahrschein-

postea continuabatur citra litus eiusdem fluvii meridionale, videlicet structura pusilla fuerit incoepta capellae instar . . . Sunt autem huiusmodi structurae saepius igne destructae et iterum reformatae quousque nunc quoniam anno domini 1152 ecclesia cathedralis s. Petri, s. Mariae veteris capellae, s. Johannis, inferioris monasterii et tota civitas igne perierunt in die s. Tyburcii et Valeriani. Sic postea, videl. anno domini 1273, interum ecclesia cathedralis voragine ignis fuit contrita et campane omnes liquefactae. Nunc autem divina favente providentia in citeriore loco versus austrum sollemnissima eiusdem ecclesiae cathedralis inchoata est structura, pro magna parte consummata . . . Andreas von Regensburg, Sämtliche Werke, herausgegeben von G. Leidinger, München 1903, 11 (Quellen und Erörterungen zur Bayer. und Deutschen Geschichte, Neue Folge, I. Bd.)

[1]) G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Berlin 1908, III, 394.

[2]) Fr. J. Denzinger, Der sogenannte Eselsturm am Dom zu Regensburg, Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg, XXVIII (1872), 213 ff.

[3]) Damit läßt sich in Einklang bringen, daß die alte Kathedrale »mittels eines Bogens oder Ganges« mit der quer südwestlich stehenden St. Johanneskirche oder dem Baptisterium verbunden war. Schuegraf, a. a. O. 44.

[4]) Leo episcopus materia templi struendi comparata restituendo delubro operam dedit atque anno domini 1275 in vigilia s. Georgii fundamento templi iacto, primum lapidem consecravit, patronumque templi mutavit . . . Fuerat enim haec olim ecclesia consecrata in honorem b. Remigii . . . Sed postea tot incendiis devastata cum aedificio novo etiam patronum innovavit sive commutavit, dedicata in honorem s. Trinitatis ac b. Mariae V. et b. Petri. L. Hochwart, Catal. episc. Ratisb. ed. Öfele I, 208 s. Vgl. Schuegraf, a. a. O. I, 61 ff.

[5]) Andreas von Regensburg, Sämtl. Werke, ed. Leidinger, S. 11.

[6]) Et cum habeat b. Petrum apostolum in patronum, olim habuit b. Remigium confessorem et pontificem in patronum et ante illum forte alium. Conradus de Monte puellaram, De limitibus par, ed. Schneider, p. 123.

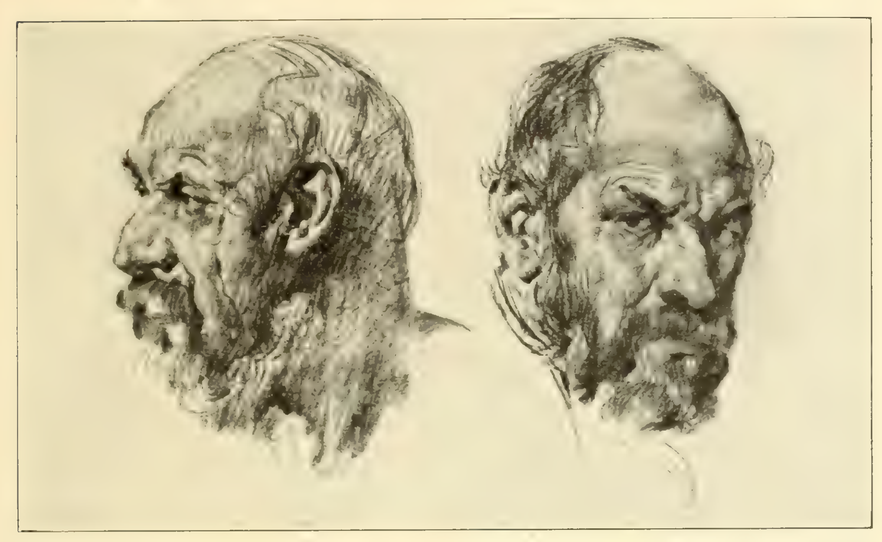
[7]) Vgl. Janner, a. a. O. II, 539.



Am Neubau des Anwesens von Heinrich Ritter von Dall'Armi (München)

FRANZ DREXLER (MÜNCHEN)
DER HL. CHRISTOPHORUS





FRANZ X. DIETRICH — STUDIEN ZU APOSTELKÖPFEN

Rotelzeichnung. Zum Abendmahlsbild in Sondersfeld

lich schon seit der Erneuerung der Kirche im 12. Jahrhundert. Über die Weihe und Inthronisation des Bischofs Konrad III. in der wiederhergestellten Domkirche im Jahre 1187 wissen nämlich die Regensburger Annalen das Folgende zu berichten: im Jahre 1187 am 21. Februar »ist Konrad der erwählte Bischof von Regensburg von dem ehrwürdigen Salzburger Erzbischof Adalbert zum Bischof geweiht worden in der Kirche des hl. Petrus und zwar am Altar der hl. Maria. Am folgenden Tage aber, nämlich am 22. Februar, das ist an Petri Stuhlfeier, ist der genannte Konrad von dem erwähnten ehrwürdigen Salzburger Erzbischof Adalbert mit der bischöflichen Inful geziert worden in der Kirche St. Peter und zwar am Altar des hl. Petrus in Anwesenheit des Kaisers Friedrich und von vierzehn Bischöfen [2].« Durch die Verteilung des feierlichen Aktes der Konsekration und Inthronisation des Bischofs auf zwei Altäre treten dieselben in einer gewissen Ebenbürtigkeit einander gegenüber. Es ist kaum anzunehmen, daß die Konsekration auf dem Marienaltar vorgenommen worden wäre, wenn er ein bloßer Nebenaltar gewesen wäre. War er dies nicht, dann haben wir seine Stelle zu suchen gegenüber dem St. Petersaltar, also im Westchor. Der damalige romanische Dom war wie so viele andere Kathedralen der Zeit doppelchörig. Eine fernere Bestätigung dieses Tatbestandes entnehme ich einer Urkunde des folgenden Jahrhunderts. Da von den Kanonikern der Domkirche, wie es scheint, nur wenige die Priesterweihe hatten (quod non modicum sacerdotum defectum nostra pateretur ecclesia), so stiftete das Domkapitel zwei Vikarstellen für Priester. Bei ihren Verpflichtungen wird unter anderem aufgeführt, sie sollen den Altar des hl. Petrus und der glorreichsten Jungfrau, wenn an ihnen das Hochamt (summa missa) zu feiern ist, mit reinen Altartüchern und weißen Handtüchern für die diensttuenden Geistlichen geziemend vorbereiten [3]. Ausdrücklich ist auch hier wieder von zwei Altären die Rede, und an beiden (in eis) wird das Hochamt gehalten. Nun findet aber die Feier eines Hochamts regelmäßig nur an

[2]) (1187) 9. Kal. Marcii in praedicta curia Chounradus Ratisponensis ecclesiae electus a venerabili Adalberto Salzeburgensi archiepiscopo in episcopum est ordinatus in ecclesia s. Petri et in altari s. Mariae. Sequenti vero die, i. e. 8. Kal. Marcii, i. e. in cathedra s. Petri, praedictus Chounradus a venerabili praedicto Adalberto Salzeburgensi archiepiscopo pontificali infula est decoratus in ecclesia s. Petri et in altari s. Petri, presente Friderico imperatore et 14 episcopis. Annales Ratisp., MG. SS. XVII, 589.

[3]) Iidem etiam vicarii altare beati Petri et gloriosissimae Virginis, cum in eis summa missa fuerit celebranda, pallis mundis et manuteriis albis ecclesiasticis ipsis ministrantibus decenter praeparabunt. Urkunde des Regensburger Domkapitels vom 30. April 1239 bei Ried, a. a. O. I, 385.



J. X. DIETRICH STUDIEN ZU APOSTELKÖPFEN
Rötelzeichnung. Zum Abendmahlsbild in Sondersfeld

einem Hochaltare statt. Also hatte auch der Marienaltar die Eigenschaft eines Hochaltars, was eben dann der Fall war, wenn er dem im östlichen Hauptchor aufgestellten Petrusaltar als Hochaltar des Westchors entsprach.

Für Hasak gewinnt der Marienaltar zusammen mit der Nachricht über die Begräbnisstätte des Bischofs Heinrich von Rotteneck, gestorben 1296, eine gewisse Bedeutung zur Stütze seiner Ansicht, daß in Regensburg vom zweiten Drittel des 13. Jahrhunders bis zum Ende desselben der alte romanische und der neue gotische Dom nebeneinander bestanden. Jener alte Dom soll nach dem Brande von 1273 den Gegenstand der Fürsorge des Bischofs Leo auf dem Konzil von Lyon gebildet haben, da der neue noch nicht gebrauchsfähig war, und er soll nun fortbestanden haben sicher bis 1296. In diesem Jahre findet nämlich Bischof Heinrich in ihm seine Ruhestätte. Er hatte schon zwölf Jahre vorher sein Grab herstellen lassen »neben dem Altar der hl. Jungfrau in der Regensburger Domkirche, jedoch in der alten«[1]). So berichtet der Fortsetzer der Annalen des Hermann von Niederaltach, ein gleichzeitiger Domherr von Regensburg. Dieser gleichzeitige Bericht über das Grab des Bischofs Heinrich hat zu Mißverständnissen Anlaß gegeben, was hier kurz berührt werden muß. Janner sagt nämlich: »Nach den gleichzeitigen Quellen fand Heinrich im alten Dome, im Kreuzgang, seine Grabstätte, womit auch Hochwart übereinstimmt, während Andreas Presbyter nach Konrad de monte puellarum ihn hinter dem Hochaltar der Kathedrale die Grabstätte finden läßt«[2]). Richtig ist, daß Konrad von Megenberg einfach schreibt, Bischof Heinrich sei rückwärts vom Hochaltar in der Kathedrale begraben[3]), und daß der Presbyter Andreas ihm hierin folgt[4]). Dagegen kann Hochwart für die Bestattung Heinrichs im alten Dom im Kreuzgang nicht herangezogen werden. Statt der Stelle: sepultus in ambitu ecclesiae cathedralis, die Janner anführt, findet sich nämlich bei Hochwart der Bericht: sepultus in choro maioris, veteris tamen ecclesiae Ratisponensis, post altare[5]).

[1]) Sepulchrum sibi longe ante ad 12 annos fabricavit et praevidit iuxta altare b. Virginis in maiori, veteri tamen, ecclesia Ratisponensi. Continuatio Ratisb. MG. SS. XVII, 417.

[2]) Janner, a. a. O. III, 95.

[3]) Hic sepultus est retro summum altare in ecclesia cathedrali Ratisponae. Ph. Schneider, a. a. O. 101.

[4]) Andreas von Regensburg, herausgegeben von Leidinger S. 69.

[5]) Öfele, Rerum Boic. Sriptores, I, 209. Bei Hund, Metrop. Salisb. I, 137 sind die älteren Berichte des Fortsetzers der Niederaltacher Annalen und des Konrad von

Wie kommt es aber, daß, wenn im 13. Jahrhundert ein alter Dom erwähnt ist, man später auf die Stephanskapelle im Kreuzgang verfallen konnte, die seit ihrem Eintritt in die Geschichte als bischöfliche Palastkapelle gekennzeichnet ist? Der Grund hierfür ist folgender:

Man übersah das zeitweilige Fortbestehen der Vorläuferin der jetzigen Domkirche, beziehungsweise eines ihrer Teile, neben dem begonnenen Neubau. Nun existierte in St. Emmeram eine Bulle Leos III. (795 bis 816), nach welcher unter Karl dem Großen der Bischofssitz von St. Emmeram außerhalb der Stadt nach St. Stephan in der Stadt übertragen wurde. Die Bulle ist ein Werk des 11. Jahrhunderts und wurde sicher von Otloh von St. Emmeram hergestellt als Beweisstück für die Exemtion des Emmeramsklosters von der bischöflichen Gewalt[1]). Durch diese Bulle erschien die kleine Stephanskapelle als die ursprüngliche Domkirche in der Stadt, als der »alte Dom«. Das war die Auffassung der Emmeramer, welche die Ächtheit jener Bulle verteidigten, aber auch anderer Historiker. Wir treffen sie so bei J. B. Kraus[2]), W. Hund[3]), L. Howart[4]) und anderen. Tatsächlich kommt der Titel einer Kathedrale der St. Stephanskapelle nie mit Recht zu. Der alte Dom, von dem der Fortsetzer der Altacher Annalen redet, kann daher nicht St. Stephan sein.



F. X. DIETRICH STUDIE ZU EINEM APOSTEL

Rotelzeichnung. Zum Abendmahlsbild in Sondersfeld

Was Konrad von Megenberg mit seinem »rückwärts vom Hochaltar in der Kathedrale« (retro summum altare in ecclesia cathedrali) meint, ob er hierbei an den jetzigen Dom oder an einen anderen denkt, ist nicht bestimmt auszumachen. Dem Wortlaute nach läßt sich

Megenberg in seltsamer Konfusion miteinander vereinigt, indem es heißt: obiit postridie s. apostoli Jacobi, quo festo missam veteri more celebraverat magna devotione, iuxta altare D. Virginis. Sepultus est in choro ecclesiae Ratisp. post altare. Aus der Erzählung des Kontinuators von dem Lesen der Messe am Vorabend des Sterbetages und der Bestattung am Marienaltar des alten Domes macht Hund eine Zelebration am Marienaltar, von Megenberg übernimmt er dann die Bestattung hinter dem Hochaltar der Kathedrale.

[1]) Cf. A. Brackmann, l. c. 283 s. u. R. Budde, Die rechtliche Stellung des Klosters St. Emmeram in Regensburg zu den öffentlichen Gewalten vom 9. bis 14. Jahrhundert, Archiv für Urkundenforschung V (1914), wo sich die ganze Literatur findet.

[2]) (J. B. Kraus,) Bericht von denen heiligen Leibern und Reliquien, welche in dem fürstlichen Reich-Gottes-Hauß S. Emmerami aufbehalten werden, Regenspurg 1761, 86.

[3]) W. Hund, Metropolis Salisb., Ratisponae 1719, I, 133.

[4]) L. Hochwart, ed. Ofele, l. c. 195.



F. X. DIETRICH — STUDIENKÖPFE FÜR APOSTEL

Rötelzeichnung. Zum Abendmahlsbild in Sendersfeld

sein Bericht mit der Fortsetzung der Altacher Annalen vereinbaren: Der Marienaltar im alten romanischen Dome war eben der Hochaltar des westlichen Chores.

Doch kehren wir zu den Ausführungen Hasaks zurück! Wenn dieser Altar des alten Domes im Jahre 1296 noch vorhanden war, hat das zur Folge, daß nach dem Brande von 1273 das ganze alte Gebäude neben dem neu erstehenden gotischen Bau forterhalten wurde? Ein Blick auf den von Hasak gegebenen Lageplan lehrt, daß die Westpartie des romanischen Domes in den gotischen Neubau einbezogen wurde. Der Westchor des alten Domes kam ungefähr in den Bereich des nördlichen Querschiffsflügels vom gotischen Dome zu liegen. Indem Bischof Heinrich in jenem Westchor sich sein Grab bestellte, wußte er nach dem damals befolgten Bauplane, daß es auch vom neuen Dome werde umschlossen werden. Dagegen hat die Erwähnung des Marienaltars vom alten Dome gegen Ende des 13. Jahrhunderts nicht zur Folge, daß dieser Bau in seinem vollen Umfang bis zu jenem Zeitpunkt erhalten geblieben wäre.

VOM VERHÄLTNIS ZWISCHEN NATUR UND KUNST

(Zu den Abb. S. 229—243)

Zwischen der Natur und dem Kunstwerk steht die Persönlichkeit des Künstlers. Die Natur bildet eine notwendige Vorbedingung für das künstlerische Schaffen, das Ergebnis beruht auf der Art, wie sich der Künstler subjektiv zur Natur stellt. Von dieser Stellungnahme hängt zunächst die Auswahl ab, welche der Künstler aus dem unerschöpflichen Reichtum der sichtbaren Erscheinungen trifft, dann besonders die Art und der Grad der Beseelung, mit welcher er die Objekte seiner Wahl erfüllt. Diese Sätze haben für das ganze Kunstgebiet ihre Geltung, auf sie beschränkt sich die Stilleben- und Landschaftsmalerei. Bei der Menschendarstellung tritt ein neues Moment hinzu, das Geistige in der äußern Erscheinung des Objektes. Der Porträtist hat unter Festhaltung der Eigenheiten des Leiblichen in die Seele des Abzubildenden einzudringen, wobei die Darstellung der äußeren Erscheinung sich den geistigen Elementen sogar unterzuordnen, sich

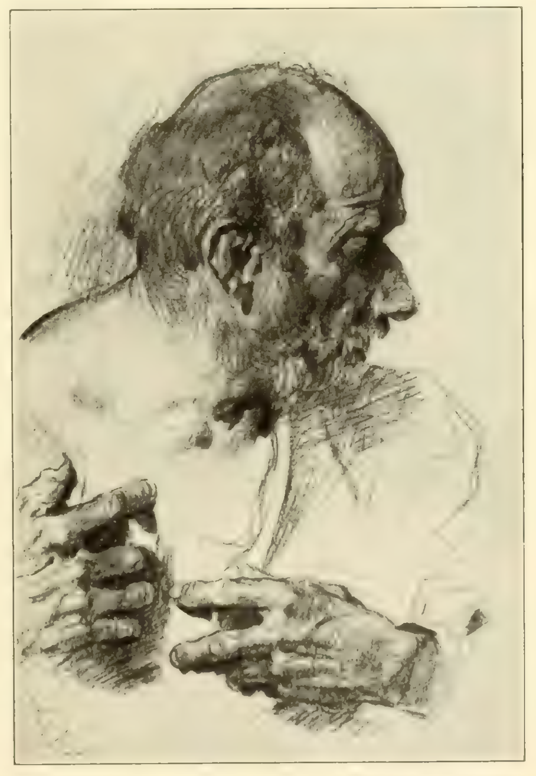
ihnen dienstbar zu machen hat. Ähnliches gilt grundsätzlich, wenn auch in mannigfaltigen Abstufungen, für alle Bildwerke, die sich mit nur menschlichem Tun und Geschehen befassen. Eine gewaltige Steigerung erfahren die Anforderungen an den Künstler, wenn er das kirchliche Stoffgebiet betritt: nicht allein, daß das nur menschliche Geistesleben im religiösen Kunstwerk aufs Höchste angespannt wird, ragt auch noch die Übernatur in den Bereich der bildlichen Darstellung.

Dem religiösen Künstler steht nichts anderes als die Welt der sinnlichen Formen und Erscheinungen als Ausdrucksmittel für seine geistigen Ziele zu Gebote. Er muß Schaden nehmen, wenn er diesen Sprachschatz nicht vollkommen meistert oder wenn er ihn in dem Wahn, daß derselbe seine idealen Absichten hemme, vernachlässigt, verstümmelt, verwässert; er muß sich der Natur vielmehr aufs äußerste zu bedienen wissen. Freilich darf er nicht am Zufälligen haften, sondern muß mit Weisheit sichten und ordnen, muß die Ausdrucksfähigkeit seiner Sprachmittel je nach Bedarf ausbilden und nützen. Die Erhabenheit seiner Aufgaben führt den christlichen Künstler von jener Sprache des Alltags, welche bei Bildern aus dem gewöhnlichen Leben und Treiben der Menschen üblich und am Platze ist, zu einer geläuterten, gehobenen, vornehmen Ausdrucksweise, die von selbst den Charakter von Poesie und Stil annimmt.

So ist das religiöse Kunstwerk Natur, jedoch nicht wahllose Nachbildung, sondern geläuterte Natur, zugleich Erzeugnis eines künstlerischen Schöpferwillens, der es berechtigt, selbständig neben der Natur zu stehen, und es sogar befähigt, mehr zu bieten, als sie, weil ihm der Künstler seine Überzeugung, seine Empfindung, sein Temperament, seine ganze Liebe eingeflößt hat. Auf der Verschiedenheit der Künstlerpersönlichkeiten beruht die Mannigfaltigkeit der Kunstwerke, die wir wahrlich nicht bedauern, sondern freudigst begrüßen, so wie uns im Frühling die verschiedenartige Schönheit der Blüten und Blumen in Feld und Garten entzückt.

Zwei starke Individualitäten offenbaren sich in den Abbildungen S. 229—243 des vorliegenden Heftes. Beide Künstler halten sich an die Natur und meistern sie, beide erheben sie zu einer gesteigerten Ausdrucksfähigkeit, beide beabsichtigen und erreichen ergreifende Wirkungen, beide stehen mit ihren religiösen Bildern fest auf dem Boden tiefer Ehrfurcht vor dem Heiligen, das sie schildern, — aber wie verschieden muten sie den Kunstfreund auf den ersten Blick an!

Mit Xaver Dietrich (München) wurden unsere Leser im VII. Jahrgang, S. 122ff., bekannt, auf Joseph Eberz sei heute zum erstenmal hingewiesen (Abb. S. 229—234). Die Zeichnungen von Dietrich, S. 237—243, sind nicht mehr bloße Naturstudien, wie man sie zur Übung im Erfassen von Form und Bewegung des Körpers macht, sondern sie



F. X. DIETRICH — STUDIE ZU EINEM APOSTEL

Rötelzeichnung. Vom Abendmahlsbild in Sondersfeld

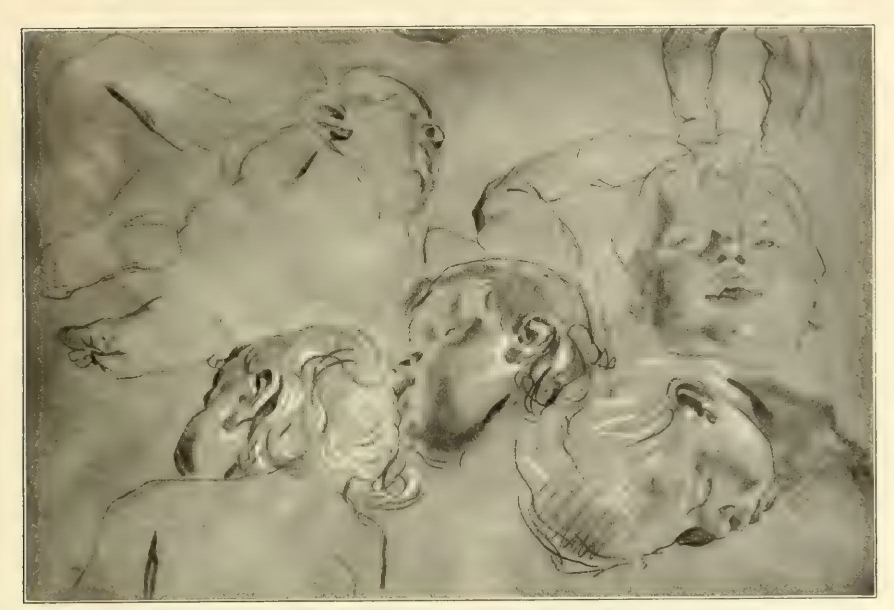
sind für einen bestimmten Bildzweck, für eine in der Hauptsache feststehende Komposition angeordnet und empfunden. Infolgedessen tragen sie bereits Eigentümlichkeiten des Bildes, für das sie bestimmt sind, an sich, jene Stimmung, jenen Rhythmus, jene Gebundenheit der Leitlinien, welche sie einem umfassenden Bildganzen harmonisch und zweckentsprechend einordnen. Die Kartonzeichnungen, S. 230—233 von Eberz, die sich ebenfalls auf weitgehendem Naturstudium aufbauen und dieses stellenweise noch unverhüllt zeigen, gehen noch weiter, denn sie bilden die Vorlage für die Ausführung. Stärker als Dietrich, der in seinem Schaffen bei aller kompositionellen Geschlossenheit die freie, scheinbar momentane Bewegung hervorkehrt, sieht Eberz auf eine schon mit dem ersten Blick bemerkbare Strenge und architektonische Gebundenheit des Aufbaues und auf ein Gefüge, das manchmal nahe an Härte streift. Von den Arbeiten des Künstlers, die wir kennen, dürfte das große Herz-Jesu-Bild der Konviktskirche in Ehingen an der Donau obenan stehen (Abb. S. 229). Gegenwärtig arbeitet er an dem Kreuzweg für die St. Marienkirche zu Kaiserslautern. Die ersten zwei Stationen waren zu Anfang dieses Jahres bereits fertig gemalt. Der kunstverständige und sehr verdiente Kirchenvorstand, Herr Stadtpfarrer Wagner, welcher dem Künstler die schöne Aufgabe übertrug, äußerte zu denselben: »Die Bilder bringen den Beschauern, die über die neueste Richtung der Monumentalmalerei nicht orientiert sind, eine Überraschung. Sie weichen so konsequent von der landläufigen Art der Kirchenmalerei ab, daß ich mich nicht wundere, wenn dies oder jenes in einer anderen Kunstauffassung erzogene und geübte Auge sich nicht sofort in der völligen Neuartigkeit dieser Kunstwerke zurechtfindet.« (»Pfälzer Volksbote«, Nr. 18 vom 22. Januar 1915.) Der Künstler betrachtet es als selbstverständlich, daß die religiöse Vertiefung und Empfindung bei jedem für die Kirche bestimmten Bilde die Grundbedingung ist. Er trat denn auch mit innerem sich Hineinversenken an den großen Stoff heran. Bei der künstlerischen Bewältigung der Aufgabe legte er Wert darauf, die Bilder sowohl untereinander, als auch mit der Architektur und dem Raume in Einklang zu bringen. Mit Recht glaubt er, daß in dieser Hinsicht viele Kreuzwegdarstellungen nicht gelöst sind. Allgemein gültige Normen für eine gute Lösung gibt es nicht. Eberz glaubte in seinem Falle auf Mittel- und Hintergrund verzichten und die Darstellung auf wenige Vordergrundfiguren beschränken zu müssen, die mit architektonischer Strenge angeordnet sind. Ein weiteres Hilfsmittel lag in der Verteilung der Farben. Möge der Erfolg seinem ernsten Wollen immer besser entsprechen! Er wird dann als ein eigener und auf eigenen Wegen zu jenem Ausgleich aller Elemente der hohen Kunst gelangen, den wir in den auf Seite 253—256 abgebildeten Werken von Fritz Kunz bewundern. Wirklichkeit und Stil, Freiheit und Strenge sind hier in rechter Mischung dem Zweck der Bilder, zu schmücken und zu erbauen, dienstbar.

Staudhamer



F. X. DIETRICH — STUDIE ZU EINEM APOSTEL

Bleistiftzeichnung mit Weiß gehöht. Zum Abendmahlsbild in Sondersfeld



I. X. DIETRICH KINDERSTUDIEN

DIE BERUFUNG DER SÖHNE DES ZEBEDÄUS VON MARCO BASAITI (1470—1527) (Abb. S. 245)

Von Professor A. MÜLLER-KÖLN.

Dieses Bild hängt ganz nahe bei der Assunta von Tizian. Während nun dort in Maria der Mensch dargestellt ist, wie er in die Verklärung des göttlichen Lebens einzieht, schildert ihn uns dieses Bild, wie er im Diesseits den ersten Schritt zu jenem hohen, jenseitigen Ziele tut. Bei jenem Gemälde erhebt uns der blendende Glanz von Farbe und Licht sofort über das Irdische hinaus, und die Meisterschaft des Künstlers, der mit den schönen Formen berauscht, entrückt uns völlig der Erde. Dieses Bild möchte ich eher eine Zeichnung als ein Gemälde nennen; denn wenn es auch als das farbenprächtigste Werk Basaitis gilt, so überwiegt die Linienführung doch die Farbe um ein bedeutendes. Verglichen mit dem himmlischen Farben- und Lichtglanze der Assunta versetzen uns die Farben dieses Bildes sofort auf die Erde. Dagegen ist die Zeichnung mit besonderer Sorgfalt und Klarheit durchgeführt. Der Meister steht den griechischen (Basaiti war griechischer Abstammung) und den mittelalterlichen Künstlern näher, die nach Art der scholastischen Gelehrten mit ihren scharfen Distinktionen vor allen Dingen klar und bestimmt den Gegenstand ihrer Darstellung feststellten. Wenn auch die Gewänder »metallartig modelliert und die Faltenbrüche hart sind«[1]), so sind dafür die Köpfe und Hände mit um so größerer Sorgfalt wiedergegeben, wiederum nach Art der mittelalterlichen Meister, die allen Ausdruck in das Gesicht legten und mehr Geister als Menschen malten. Dabei sind alle Kleinigkeiten bis zu den Fäden der Netze auch in der Tiefe des Bildes mit peinlicher Genauigkeit wiedergegeben, wodurch wir ganz in die Wirklichkeit des irdischen Lebens versetzt werden. Dieser Stimmung dienen auch die Farben des Bildes; graue Töne herrschen vor, alle Farben sind matt gehalten; denn der Himmel ist bewölkt. In das Alltagsleben versetzt uns auch die ganze Ausstattung der Landschaft. Es ist keine einsame Stätte am schönen See von Genesareth, in der wir uns befinden, sie ist vielmehr mit Burgen, Wohnhäusern und gewerblichen Anlagen reich genug besetzt. Dazu ist die Fläche des Sees mit zahl-

[1]) Thieme und Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, 2. Bd.

reichen Fahrzeugen bis in die unmittelbare Nähe der Hauptpersonen bedeckt und am Ufer sitzen hie und da Fischer. Jakobus und Johannes sind selbst soeben erst ihrem Fischernachen entstiegen, in welchem ihr Vater Zebedäus noch zurückgeblieben ist. Man sieht in den Kähnen die Netze, Ruder und allerhand andere Gerätschaften liegen, die auf die tägliche Beschäftigung der nun zum Apostelamte Berufenen hinweisen. Zwischen den Kähnen sitzt auf einer kleinen Landungsbrücke ein fischender Knabe, der vorwitzig und verwundert zu den Hauptpersonen hinschaut. Das alles erinnert uns an die Unruhe des geschäftlichen Lebens, ein Eindruck, der noch verstärkt wird durch die Haltung und Bewegung des Zebedäus und seiner Söhne. Der ältere von ihnen, Jakobus kniet soeben vor Christus nieder. Er schaut mit Ehrfurcht zu ihm auf, zugleich aber liegt in seinem Blick und seinen Mienen der Entschluß ausgedrückt, ihm überallhin als sein Jünger zu folgen. Die rechte Hand hält er gegen den Heiland so ausgestreckt, als wolle er das Opfer seiner selbst ihm zu Füßen legen. Die Linke preßt er aufs Herz und gibt damit die Versicherung, daß es ihm heiliger Ernst damit ist. Gleich hinter Jakobus naht sich dem Herrn mit leichtem Schritte Johannes. Er ist ein schöner Jüngling aus der arbeitenden Klasse. Wie sein Bruder Jakobus trägt er das lange Haar der Nasiräer. Seine etwas aufgeworfenen Lippen und sein feuriger Blick verraten die Leidenschaftlichkeit der Jugend. Mit Begeisterung will er dem Messias folgen und ihm zuliebe gerne ein schweres Opfer bringen; das sagt uns die Bewegung seiner rechten Hand, die mit den Fingerspitzen die Brust leicht berührt, während seine Linke nach rückwärts auf den alten Vater und seine Erwerbsquelle, den Fischerkahn hinweist. Zebedäus blickt voll Ehrfurcht zum Messias hin, die etwas vorgestreckten, halb geschlossenen Hände haben soeben sein Liebstes, die Söhne, losgelassen, schließen sich aber auch schon wieder zur harten Arbeit. Vor dieser Gruppe steht in erhobener Ruhe der Heiland. Während die Personen seiner Umgebung alle die kurzen Arbeitskleider tragen, schmückt ihn eine lange Tunika und ein weiter Mantel, den seine Linke so hält, daß er in großen, weiten Falten ihn umwallt. Er soll auch in seinem Äußeren als der Träger einer höheren Idee und eines heiligeren, über das Irdische erhabenen Lebens erkennbar sein. Zu einem solchen will er auch die Söhne des Zebedäus anleiten und erhebt deshalb seine Rechte segnend gegen sie, die sich ihm nun nahen, bereit, ihm ganz anzugehören. Am deutlichsten offenbart sich die Hoheit des Herrn in seinem edlen Haupte, aus dem einige Lichtstrahlen in Kreuzesform hervorbrechen. Dieser himmlische Glanz überrascht uns nicht im mindesten, sondern stimmt harmonisch zu den Zügen seines Antlitzes. In diesem liegt eine milde Majestät, nicht die eines Königs, der die Erde beherrscht, sondern eine viel erhabenere, wie sie das göttliche Innenleben ihm aufprägen mußte; es ist die Majestät des Königs im Reiche der Geister und Herzen. Etwas von dieser Hoheit ist durch den Umgang mit ihm schon auf die beiden Apostel übergegangen, die ihn begleiten. Zur Linken des Herrn steht Andreas, der ältere Bruder des Petrus. Sein Scheitel ist kahl, aber vom Hinterhaupte wallt das graue Haar in reicher und weicher Fülle herab und vereinigt sich nach vorne mit dem langen, weißen Barte zu einem prächtigen Schmuck des abgeklärten Greisenantlitzes. Er hat die Lehren des Meisters mit der Klarheit und Innigkeit des Alters aufgenommen. Man sieht es dem selig trunkenen Blicke an, mit dem sein Auge auf dem Heiland ruht, durch den alle seine Wünsche erfüllt sind. Die Fingerspitzen der rechten Hand hält er zur Brust hin, um gleichsam die ganze Fülle des darin wohnenden Glückes zu fassen, während die Linke wie abwehrend ausgestreckt ist gegen alles, was ihn an sein früheres Fischergewerbe erinnert, von dem er so manche Spuren vor sich sieht. An der rechten Seite Christi steht Petrus. Seine starken Empfindungen haben seinem wettergebräunten Gesichte scharfe, markante Züge eingeprägt und verraten sich in dem gefühlvollen, lebhaften Auge und den fest aufeinandergepreßten Lippen. Er ist der Mann, der die Kirche lenken und wie Christus die Menschen dem höheren Leben zuführen soll. Darum macht er mit der rechten Hand eine leichte hinzeigende Bewegung, ähnlich wie es die mittelalterlichen Künstler die Propheten tun ließen, als ob er auf seine eigene Zukunft hinweisen wollte, die er auch dadurch andeutet, daß er mit der Linken das Ende seines Gürtels energisch faßt. Christus sagte ihm ja einmal: Wenn du älter sein wirst, wird ein anderer dich gürten und dich hinführen, wohin du es nicht willst.

Das Bild zierte einst den Hochaltar in der Kirche der Karthäusermönche zu Venedig. Diesen Männern, die in völliger Weltentsagung und harter Buße dem Heilande dienen, wollte Basaiti, dieser tüchtige venezianische Meister der Übergangszeit, so scheint es, in diesen Aposteln ein Vorbild vor Augen stellen



MARCO BASAITI — BERUFUNG DER SÖHNE DES ZEBEDÄUS

Kgl. Akademie zu Venedig. — Text S. 238—240

und ihnen den inneren Frieden und die beseligende Ruhe schildern, welche die opferfreudige Hingabe an Christus verleiht. Die himmlische Verklärung aber, welche in der ganzen Erscheinung des Herrn angedeutet ist, sollte ihnen wohl einen Ausblick gestatten auf die jenseitige Seligkeit, der sie entgegenstrebten, und die sie ganz genießen sollten, wenn sie einmal die Erde ganz verlassen haben würden.

JAKOB RUISDAEL

Nur ferne Himmelsweiten, nur die See!
Ein schwimmend Segel vor der Wolkenhürde
In Dunst und Traum: Und keines Menschen Näh.
Damit der Seele ihre Ruhe würde.

Die zauberhafte Stille tief im Forst
Schenkt Euch mein Herz. Mich werdet Ihr nicht finden
In meinem Werk. So einsam stand mein Horst:
Ich konnte spurlos von der Welt verschwinden.

Mir lieh den heil'gen Schleier die Natur.
Der streng Verborg'nen Los ist mir gefallen.
Auf Euren Straßen blieb nicht eine Spur
Von meiner Schmerzen schwerem Erdenwallen.

Ich war ein Träumer, inniglich verwandt
Dem Moos, den Blumen, allen heil'gen Pflanzen
Den Baumeskronen in des Lichts Gewand,
Schatten und Funken, die auf Wellen tanzen.

Ich war die Quelle, die aus grauem Stein
Weißschäumend stäubt und niederfällt zum Walde.
Ich war die Silberbirke schlank am Rain,
Das alte, ernste Weidenhaupt der Halde.

Ich war der Strom. Ich war das dunst'ge Kleid
Der Einsamkeit an seinen steilen Bänken,
Ich war die selige Verlassenheit,
Wo tau'ge Schwaden Schilf und Riedgras tränken.

Mich schreckte nicht des Regens graues Tuch,
Nicht stumpfe Schwere sonnenloser Tage.
Ich nahm den Finsternissen ihren Fluch,
Ich hörte nur die sanfte Nebelklage.

Ich war der Farn, der leichtgefiedert strebt.
Das Venushaar an grauen Felsenbrüsten.
Ich war die Wildnis, die in Schauern lebt
Keusch und versonnen, fremd den Menschenlüsten.

Ich war die Erle, war der Espenast,
Der zitternd fliegt. Ich war der Sonnenstrahlen
Rotgoldnes Tasten an der Stämme Bast. —
Seht, so entfloh ich meinen Erdenqualen.[1])

M. Herbert.

DIE CZARTORYSKISCHE KUNSTSAMMLUNG IN DRESDEN

Kunstwissenschaftliche Studien
von Professor Dr. B. Patzak (Breslau)

Ein für das ohnehin schon so kunstreiche Dresden bedeutsames Kulturereignis ist die teilweise Überführung der Sammlung des Fürsten Czartoryski aus seinem Schlosse Goluchow bei Preschen in Posen und aus seinem Familienmuseum in Krakau. Im Wallpavillon der Dresdner Kgl. Gemäldegalerie hat der köstliche Besitz des augenblicklich im österreichisch-ungarischen Heere gegen die Russen kämpfenden Magnaten bis auf weiteres eine sichere und vielbesuchte Heimstätte gefunden.

Mit welch feinfühligem Geschick für raumkünstlerische Wirkung die fast durchweg bedeutenden Gemälde in den Gemächern des in schwermütig-einförmiger Gegend gelegenen Schlosses eingeordnet waren, davon kann sich der Besucher durch einen Blick auf die im Zugange zum Wallpavillon aufgehängten photographischen Innenaufnahmen eine annähernde Vorstellung machen. Man muß in der Tat den Genius loci bewundern, der in Person der geistvollen Gräfin Iza Działynska, geb. Czartoryski die zahlreichen Kostbarkeiten, wie Renaissancemöbel, Marmorkamine, Gobelins, Gemälde, Holzschnitzwerke, Vasen usw., zur harmonischen Einheit zusammenfügte. Ein von Dubufe um die Mitte des vorigen Jahrhunderts gemaltes Bildnis stellt uns diese jugendschöne Sammlerin leibhaftig vor Augen.

Die primitive toskanische Malerschule des 14. Jahrhunderts ist mit einem die Heiligen Reparata und Romuald darstellenden giottesken, dem Lorenzo Monaco zugesprochenen Altarwerke in monumentalem Architekturrahmen vertreten.

Eine seltene Perle der schon bedeutend fortgeschrittenen italienischen Renaissancemalerei ist ein aus dem Krakauer Museum des Fürsten stammendes Frauenporträt, das die Gräfin Cecilia Gallerani darstellen soll. Lange Zeit ging es, offenbar weil es des Meisters berühmter Schöpfung der »La belle Ferronière« im Louvre ähnelt, unter dem

[1]) Vgl. die erste Sonderbeilage: Waldpartie.



EMONDS AET (AACHEN-FORST) JESUS AM KREUZ

Namen des Leonardo da Vinci. Später wurde es dessen Schüler Ambrogio de'Predi zugeschrieben. Ein liebliches, junges Mädchen, mit dem bekannten sanftgerundeten leonardesken Oval und leise lächelndem kleinem Munde, blickt aus dem Bilde mit rätselvollen Wunderaugen heraus. Es hält ein Hermelin im Arme und scheint es mit den Fingerspitzen der rechten Hand zu liebkosen. Das rosig blühende Inkarnat der Wangen und des Halses ist in mühevollster Lasurtechnik in duftigstem Helldunkel modelliert. In den durchsichtigen Schatten weben pikante Reflexlichter. Die unbeschreiblich weiche Formen- und Farbengebung wird wesentlich gehoben durch die den zarten Hals umschlingende schwarze Perlenkette, die in anmutigem Schwunge auf den Busen herabhängt. Ferner durch das von einem schwarzen, schmalen Bande zusammengehaltene kastanienbraune Haar, das in malerischen Bögen die hohe, reine Stirn umrahmend und die Schläfen verhüllend, tuchartig Ohr und Wange umschmiegt und in dünnen Strähnen unter dem edel geformten Kinn zusammengenommen ist. Über den hochgewölbten Augenbrauen ist zwischen der Haartracht ein dünnes, wellenförmiges Goldband eingespannt. — Auch die zarten Farben des Kostüms, das duftige, seidige Wasserblau des Übergewandes, das gedämpfte Orange des Futters; durch die Ärmelschlitzen hervorschimmerndes mattes Karminrot und der sanfte Glanz des schwarzverschnürten Brokatmieders: all diese Töne sind so meisterlich zusammengestimmt, daß sie den rosigen Jugendschimmer der schönen Gräfin zu lebensvollster Wirkung steigern. — Einen eigenartigen Gegensatz zu dem holden Mädchenantlitz, dessen verhaltenes Lächeln von Sehnsucht und Liebe zu erzählen weiß, bildet die an die gleichsam ziselierende Art Andrea del Verrocchios erinnernde, bis in die kleinste Einzelheit durchgeformte magere Nonnenhand. Von asketischer Durchgeistigung gleichsam erbebend, legt sie sich in der großen, monumentalen Gebärde einer Heiligen auf das schlanke, lebensfrische Tierchen, dessen von Natur aus ungestümes, bewegliches Wesen hinwiederum einen merkwürdigen Kontrast zur weltverlorenen Versonnenheit seiner jungen Herrin schafft.

Der zweite Juwel italienischer Kunst ist das wohl mit Unrecht Raffaello Santi zu-



MAX HEILMAIER, NÜRNBERG, HL. JAKOBUS

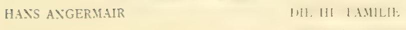
Jakobskirche in Rothenburg o. Tauber

geschriebene Bildnis eines jungen Mannes. Die nähere Untersuchung der Frage, ob es nicht vielmehr ein von Sebastiano del Piombo geschaffenes Porträt Raffaels selbst aus der Zeit ihrer anfänglichen Freundschaft (um 1511) ist, würde uns hier zu weit führen. Aber abgesehen von der sicherlich zweifelhaften Urheberschaft Raffaels, ist das Gemälde eines jener beglückenden Kunstwerke, bei deren liebevoller Betrachtung einem warm ums Herz wird. Die unbeschreiblich vornehme, schöne Jünglingsgestalt, mit frei herabwallendem braunem Haar und kleidsamem Malerbarett, sitzt an einem mit einem Perserteppich überdeckten Tische. Sie hebt sich als großzügige Silhouette vor dem wirkungsvollen Grunde einer rosenfarben und goldig schimmernden Wand ab, die sich rechterhand in einem Ausblick ins lichtflimmernde Freie öffnet. — Bezüglich des Kolorits ist zu bewundern, mit welcher Meisterschaft das Leitmotiv Braun in mannigfaltigen Abstufungen durchgeführt ist. So ist das Barett dunkelbraun, das breit und frei, ohne jede Kleinlichkeit hingestrichene Haar dagegen rötlichbraun angelegt. Der ganz in der Art des Sebastiano del Piombo weich gemalte Pelzbesatz — man denke z. B. an sein wundervolles Bildnis einer Römerin im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum — ist hinwiederum einen Stich heller, in lichtem Ockerton gehalten. Der mit gebrochen-blauem Stoff unterlegte Mantel vollends zeigt einen ähnlichen, aber seidig gleißenden, gelblich-weiß gestrichelten braunen Farbenwert. In diese Skala des Braun bringen die in malerischen Bauschen fallenden, in den Schatten violett und bläulich getönten weißen Ärmel einen feinberechnete Abwechslung schaffenden Einschlag. — Das mädchenhaft weichgerundete Oval des Antlitzes ist in duftigstem bräunlichem Sfumato, mit köstlichem Reflexlicht unterm Kinn, modelliert. — Ein Meisterwerk für sich sind die aristokratisch-zierlichen, in unsagbar anmutigem Rhythmus gegeneinander bewegten Hände. — Zur vollendeten technischen Ausführung gesellt sich endlich die scharfsichtige Charakterisierung der dargestellten Persönlichkeit. Jubelndes Siegerbewußtsein leuchtet aus dem bannenden Zauberblick dieses von der Frauenwelt offenbar vergötterten, gottbegnadeten Jünglings. Und zu dieser jauchzenden, psychologisch wohlbegründeten Stimmung passen die lichten Farben des Hintergrundes, die sonnenbestrahlte Rückwand des Gemaches, das singende Blau der grenzenlosen Himmelsferne und der flirrende Lichtnebel über den dämmerblauen Bergzügen, vor denen wie eine Fata morgana ein in silbrigen Tönen gleichsam hingehauchtes malerisches Stadtbild auftaucht.

Ein vorzügliches, solide durchgearbeitetes Porträt ist das von Giuseppe Grassi (1757 bis 1838 gemalte Bildnis des amerikanischen und polnischen Generals Tadeusz Kościusko, dessen zartes, geistvolles Gesicht in merkwürdigem Widerspruch zu der eisenstarrenden, funkelnden Rüstung steht. Der landschaftliche Hintergrund ist in theatralisch de-







HANS ANGERMAIR DIE HL. FAMILIE HANS ANGERMAIR JESUS DER KINDERFREUND

Kirche der Taubstummenanstalt in Dillingen

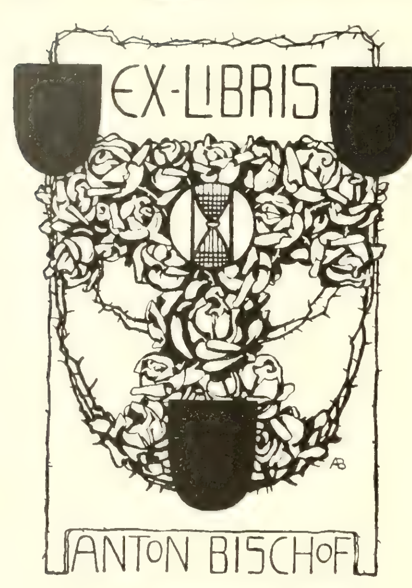
korativer Weise flüchtig ausgeführt. — Ein vollendet-schönes Pastell von lichtgesättigter, harmonisch ausgeglichener Farbenwirkung ist Rosalba Carrieras (1675—1757) Porträt des Königs von Polen und Kurfürsten von Sachsen, Augusts III.

Das dritte bedeutendste Kleinod der Sammlung ist Rembrandts mit der Jahreszahl 1638 bezeichnetes Holztafelgemälde »Landschaft mit dem barmherzigen Samariter«. Das in der Reproduktion überraschend groß wirkende kleine Gemälde im Querformat zeichnet sich zunächst durch eine vorzügliche Tiefenwirkung aus. Über der Mitte des unteren Bildrandes lenkt abgestürztes Geäst und krauses Staudenwerk den Blick auf einen knorrigen, offenbar vom Blitz zerspellten Eichenriesen, der in seiner Eigenart ähnlich wie auf Rembrandts Radierungen zeichnerisch scharf umrissen wiedergegeben ist. Hinter diesem Baume, der also als Maßeinheit unser Sehfeld auf den Bildraum richtig einstellt, eröffnet sich ein reizvoller Einblick in eine an Felsenwänden hinführende, in Dämmerung getauchte Landstraße, deren Einzelheiten nur verschwommen Braun in Braun angedeutet sind. Rechterhand im Vordergrunde, als unaufdringliche Staffage aufzufassen, führt der biblische Samariter sein mit dem halbnackten Schützling beladenes Saumtier langsam des Weges, den kraftlos daraufsitzenden Verwundeten behutsam stützend. Aus der Schattennacht des Baumganges tauchen die Gestalten auf, die teilweise als Zuschauer gedacht, überdies den raumbildenden Zweck haben, den Blick weiter in die Tiefe hineinzulenken. Rückwärts ist die Waldstraße halb aufgehellt von dem für Rembrandts Behandlung des Lichtproblems charakteristischen, gelblich-weißen Streiflicht, das, von links her fallend, einen Teil des ebenen Feldes geisterhaft beleuchtet, dabei Strohpuppen, Schnitter und andere Details heraushebend. In welcher Richtung die im Mittelgrunde umbiegende Heerstraße weiterführt, wird durch eine mit vier Pferden bespannte Postkutsche betont, die in genialer impressionistischer Mache in silbrigen Tönen sozusagen »hingehauen« ist. Es grenzt geradezu ans Wunderbare,



HANS ANGERMAIR (MÜNCHEN) JESUS AM ÖLBERG

Von einem Grabdenkmal. Vgl. Abb. VII. Jg., S. 171



EXLIBRIS VON MALER ANTON BISCHOF

wie diese mit pastoser Deckfarbe flüchtig hingesetzten Rosse im aufmerksamen Beschauer auch die Vorstellung eiligster Bewegung auslösen. Im Hintergrunde baut sich welliges Bodengelände mit zwei Windmühlen und einer am Fuße eines Felsenstockes hingelagerten Stadt auf. Einen dämonisch-phantastischen Zug bringt in die Komposition blaugraues, vom Sturme getriebenes, dräuend aufziehendes Gewittergewölk, ein krasser Kontrast zu dem lichtüberfluteten Gefilde.

Aus der Frühzeit der niederländischen Malerei sind drei kleinere Gemälde in originell bemalten Rahmen vorhanden, die als Werkstattbilder Rogers van der Weyden bezeichnet sind. Auf dem einen erblickt man die Gottesmutter, wie sie, an einem traulichen Plätzchen des Gartens vor einer Mauerbrüstung weilend, in wehmütig-nachdenklicher Stimmung dem auf ihrem Schoße sitzenden Jesusknäblein die Brust darreicht. Abgesehen von mannigfaltigen anatomischen Unmöglichkeiten, die aber auch im Schaffenswerke Rogers van der Weyden vorkommen, ist die Farbengebung des Gemäldes für diesen Altmeister viel zu stumpf. Entzückend ist der zwischen zwei Baumkronen rahmenartig eingefangene landschaftliche Fernblick.

Ebenfalls für Rogers Art viel zu schwer und trübe ist das Kolorit der beiden andern überaus herben Andachtsbilder, der Schmerzensmutter und des »Ecce homo«, auf denen die rieselnden Tränen mit naturalistischer Treue gemalt sind.

Von Salomon van Ruijsdael (1600—72) besitzt die Sammlung eine seiner typischen, mit braunroten Kühen und mit Kähnen belebten Flußlandschaften, auf der insbesondere die zartgegliederten, sich scharf vom leuchtenden Himmel absetzenden Baumkronen des Meisters hervorragendes Stilgefühl bekunden. — Das kleine Tafelbild »Himmelfahrt Mariens« von Simon de Vos (1603—1678) erinnert in physiognomischer, wie auch in kompositioneller Beziehung an Rubens. Die selbst aus den Schattentiefen herausleuchtenden, tiefgesättigten Lokalfarben setzen ein eingehendes Studium der großen venezianischen Koloristen voraus. Entzückende und liebenswürdige eigene Schöpfungen sind die in den Lüften übermütig umhertollenden Engelsputten. — Als eine vollwertige Probe lebensvoller Charakterschilderung erweist sich das Bildnis eines Mannes von Bartholomäus van der Helst (1613—1670), das in breiter Technik geschaffene Porträt eines vornehmen Bürgers in gesetzten Jahren, der so gesund und behäbig ins Leben blickt, als ob er von ihm alles fordern dürfe.

Mehr als Stücke repräsentativer, höfischkühler Kunst erweisen sich die aus dem 16. Jahrhundert stammenden anonymen Bildnisse der französischen Königin Anna de Bretagne, ferner ihres Gemahls Karls VIII. und der Isabella von Portugal, Gemahlin Karls V. Diese Gemälde, wie auch jenes der Renata von Frankreich, Gemahlin Herkules II. d'Este, haben zu viel Zeichnerisches an sich, das über die eigentliche Malkunst hinaus ins Gebiet des Gekünstelten schweift. Derselben höfischen Richtung gehören auch das der Schule des Hyacinthe Rigaud (1659—1743) zugeschriebene Bildnis der Königin Leszcynska, Gemahlin Ludwigs XV., und Louis de Silvestres d. J. (1675–1760) Porträts Augusts des



EXLIBRIS VON ANTON BISCHOF

Starken und seiner Gemahlin Maria Josepha an.

Ein als Schulbild des François Clouet (von 1522–1572) bezeichnetes Bildnis Heinrichs III., Königs von Frankreich und Polen, könnte man beinahe für ein echtes Originalwerk halten. So sehr entspricht es der Eigenart dieses seltenen Malers, seiner ruhigen Sicherheit in der Erfassung der Persönlichkeit und seinem mit dünnsten Lasuren arbeitenden Farbenauftrag. Die Anordnung ist ganz ähnlich wie auf seinem Wiener Bildnis des jungen Königs Karl IX., den er ebenfalls zwischen zwei grüne Vorhänge gestellt hat. Auf dem Dresdener Porträt ist ein alternder Lebemann trefflich charakterisiert. Ein hohes, schwarzsamtenes, mit Edelsteinagraffe geschmücktes Barett steigert die Bleichheit des eingefallenen Gesichtes, dessen Augen, obwohl sie so unsäglich müde und gelangweilt schauen, doch noch zu fesseln wissen. Der weibisch-weichliche Ausdruck waltet vor, der noch durch die aus großen, seltenen Perlen kunstvoll zusammengefügten Ohrringe verstärkt wird. Ebenso haben die überschlanken, weißen Hände, deren eine sich lässig in die Hüfte stützt, deren andere sich lose spielend auf die Stuhllehne legt, etwas Unmännlich-Nervöses an sich. Das ungemein vornehm wirkende Porträt ist auf folgenden schlichten, aber seltsamen Akkord gestimmt. Feuriges Blattgrün des Vorhanges, feierliches Schwarz und Weiß der ritterlichen Tracht, und kühles Blaugrün des Degengehänges. — Ein sehr charakteristisches Frauenbildnis von Franz Pourbus II. (1570—1622) entzückt durch Lebensfrische, die aber bei näherem Zusehen nur durch spielende Beherrschung der bildmalerischen Ausdrucksmittel unter Ausscheidung alles Überflüssigen erreicht wurde. Im Vergleich zur mehr detaillierten Wiedergabe der in gelblichen Lichtern und blaugrünlichen Schatten modellierten Rüschenkrause ist das zarte, durchgeistigte Frauenantlitz in mehr impressionistisch-breitem Farbenauftrag angelegt. Jede der spachtelartig vertriebenen Pigmentflächen, jedes Glanzlicht »sitzt« sozusagen an richtiger Stelle und rundet die Form. Ebenso ist das scheinbar regellos hingestrichene Haar behandelt, das von einem schimmernden Perlendiadem umschlossen wird. Das erstaunte Fragen des ernst blickenden Auges ist unverkennbar momentan nach der Wirklichkeit beobachtet und festgehalten. Um die feingeschnittenen Lippen spielt ein leiser Zug zurückgedämmter Lebenslust, mit dem sich aber ein eben merkbares ironisches Lächeln mischt. — Von den französischen Malern



EXLIBRIS VON ARCHITEKT RICHARD STEIDLE

des 18. Jahrhunderts ist der sonst bekanntlich etwas süßlich anmutende Jean Baptiste Greuze (1725—1805) mit einer seiner besten Schöpfungen, einem Knabenporträt, vertreten. Dargestellt ist ein schöner, kranker Junge, in weißem Atlasanzug, um die Hüften eine schwarzgraue Schärpe geschlungen. Müde sitzt er mit etwas hochgezogener Schulter, in einen bequemen Lehnstuhl geschmiegt. Seine großen, rehbraunen Kinderaugen sind mit visionärem Blick in weite, überirdische Fernen gerichtet. Flott und flaumig, ohne jede Tüftelei ist das lichtbraune Wellenhaar gemalt. — Von François Pascal Girard (1770—1837) hat sich Fürst Constantin Czartoryski porträtieren lassen, der uns ganz in der Empfindungsseligkeit der Biedermeierzeit mit taubensanften Augen anschaut.

Von spanischen Meistern nennt die Sammlung weniger bedeutende Stücke ihr eigen. Das auf den großen Diego Velasquez getaufte Bildnis der Infantin Maria Anna von Österreich, das eine auffallend eintönige, matte Färbung zeigt, ist sicherlich kein Original, wie man sich leicht durch einen Vergleich des Bildes mit den in der Kgl. Galerie befindlichen echten Werken des Meisters überzeugen kann.

Zu diesen also zum größten Teil hervorragenden Gemälden gesellt sich noch eine auserlesene, wertvolle Kollektion herrlicher Wandteppiche. Neben einem im 18. Jahrhundert in Anlehnung an türkische Motive gewebten Polenteppich rein ornamentaler Art sind vier deutsche um 1460 entstandene Gobelins mit Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi zu bewundern. In der Umrißzeichnung, welche an die Kompositionsweise Wolgemuts erinnert, sind zwar manche Verstöße gegen die Anatomie zu beobachten. Die köstliche, auf gedämpftes Rot, Grün, Blau und Gelb abgestimmte Farbenharmonie dagegen sucht ihresgleichen. — Ein flämischer Bildteppich, auf dem man Christus mit dem Abendmahlkelch erblickt, und der von einem aus Blumen und Früchten gebildeten Rahmen umschlossen ist, wurde nach dem Entwurf des Bernaert van Orley angefertigt, unter dessen künstlerischem Beirat bekanntlich Raffaels berühmte vatikanische Wandbehänge hergestellt wurden. — Vier große niederländische, um 1520 geschaffene Teppiche versetzen uns in das heitere, prunkvolle Leben der Zeit und atmen den sangreichen, liebeseligen Geist des »Cour d'amour«. — Ein französisch-niederländischer Gobelin (1530) stellt eine Santa Conversazione mit St. Anna selbdritt und den Heiligen Johannes dem Täufer und Bartholomäus in malerischer Landschaft dar.

Alles in allem, kann man den fürstlichen Besitzer dieser kostbaren Kunstsammlung von Herzen beglückwünschen, daß sie nicht in die Hände der beutegierigen Moskowiter gefallen ist. Ihre Besichtigung bietet einen einzigartigen und unvergeßlichen Kunstgenuß ersten Ranges dar.

EIN NEUES ALTARGEMÄLDE VON PHILIPP SCHUMACHER

Für die St. Anna-Basilika in Altötting hat Philipp Schumacher soeben ein Altargemälde vollendet, welches vor der Überführung an seinen Bestimmungsort einige Tage in München ausgestellt war. Als Schmuck für den Altar der unschuldigen Kindlein hat das dreiteilige Werk den Tod und die Verherrlichung jener zum Vorwurfe. Die ältere Kunst hat nur selten Gelegenheit gehabt, den gleichen Gegenstand zum Zwecke der Altarausschmückung zu benutzen. Wo sie es tun konnte, hat sie nicht unterlassen, die Szene der Hinmordung der Kinder mit dramatischer Lebendigkeit und unter Aufbietung starker Wirkungen zu schildern, ist also im allgemeinen (wie es auch die entsprechenden Krippendarstellungen tun) am Gegenständlichen und Äußerlichen hängen geblieben. So schon Matteo di Giovanni von Siena in S. Agostino und der Kirche a'Servi daselbst. Eine vertieftere Auffassung (oberhalb der Mordszene das Christuskind mit den getöteten Kindlein in Wolken) zeigt Morettos Altarbild in S. Giovanni Evangelista zu Brescia. Das abgeklärte Empfinden des modernen christlichen Malers hat es verstanden, für den alten Gegenstand eine neue Ausdrucksform zu finden und ein Werk zu schaffen, von dem man anerkennen darf, daß es der Würde des Altares wahrhaft entspricht und die Gefühle der Andacht vertieft und verinnerlicht, während gleichzeitig ein ästhetischer Genuß von feinster Art vermittelt wird. — Was der Künstler von den Schrecken des Kindermordes zeigt, beschränkt sich auf großzügige Andeutungen in den beiden Flügeln des Triptychons. Auf dem einen sieht man zwei Krieger, welche nach vollbrachter Tat ein Haus verlassen; lachend und die Faust ballend blickt der eine nochmals zurück, der andere schiebt das blutige Schwert in die Scheide; andere Schergen bemerkt man in der Ferne. Das zweite Flügelgemälde zeigt eine Mutter, die, an eine Mauer sich lehnend, mit gerungenen Händen in untröstlichem Grame vor sich hinstarrt. Zu ihren Füßen liegt ihr nacktes Kind mit der Todeswunde in der Brust. Den Hintergrund bilden auf beiden Flügelgemälden die Straßen von Bethlehem. Die Abendsonne wirft letzte rote Strahlen auf die höchsten Häuser, während am Boden schon leichte Schatten emporsteigen. Durchaus abweichend von dieser naturalistischen Behandlung der Flügel ist die wunderschön idealisierte des Mittelgemäldes. Es führt uns die Verklärung der unschuldig ermordeten Kinder vor Augen. Auf Wolken stehen und sitzen sie mit Blumen bekränzt, halten in ihren Händen Palmen und Kränze, Bänder mit Noten, sie spielen die Harfe, die Mandoline, die Flöte. In der Mitte des von den Kindern gebildeten Kreises, hinter welchem in der Ferne noch zahlreiche Kindergestalten zu erkennen sind, liegt auf den Wolken ein Dolch und ein Palmzweig. Voll Dankbarkeit und Innigkeit blicken die verklärten Kinder, von denen eins auf die Wunde in seiner Brust deutet, zur Höhe empor, wo in goldigem Glanze, von Strahlen umleuchtet, das Lamm Gottes mit dem Kelche erscheint. Darüber läßt sich in himmlischem Lichte das Antlitz Gottvaters erkennen; es ist von den Symbolen der vier Evangelisten umgeben. Eine hohe, feierliche, reine Auffassung waltet in dem schönen Werke. Die Empfindung darin ist echt und wahr. Die Köpfe und Gestalten der Kinder entsprechen der Naturwirklichkeit und sind doch edel und überirdisch, recht die Verkörperung jener, die der Heiland um ihres reinen Herzens willen selig pries. Die Zeichnung der drei Bilder weist bedeutende Einzelheiten; ich erwähne nur die Verkürzung bei dem Körper des tot daliegenden Kindes. Das Kolorit bewegt sich in dem großen Gegensatze der naturalistischen Flügelbilder zu dem idealistischen Mittelteile: dort Töne voll Kraft und herber Tiefe, hier zart poetische Stimmung. Überaus fein ist der Übergang von dem sonnigen Gelb der Höhe durch Grün und Weiß bis hinunter zu tiefem Blau, Rot und Violett. — Das neue Werk Schumachers gehört zweifellos zu den bedeutendsten bisherigen Leistungen des Künstlers. Doering

VERLOSUNG 1914

Die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst nehmen bekanntlich an jährlichen Verlosungen von Originalwerken und Kunstblättern teil, wobei sie alle 4 Jahre einen Gewinn bestimmt zu gewärtigen haben.

Am 22. Mai wurde die Verlosung für 1914 vorgenommen. Das Ergebnis wird in einem eigenen Bericht bekannt gemacht werden. Es gewannen alle jene Mitglieder, welche in den Jahren 1911—13 nicht zum Zuge gekommen sind. Ursache der späten Vornahme der Verlosung waren die ungünstigen Verhältnisse, die sich aus dem Krieg ergaben. Nachdem die ersten Ankäufe von Originalen im vorigen Dezember gemacht waren, stellte sich nämlich nachträglich wiederholt die Vornahme weiterer Ankäufe als erwünscht heraus.



FRITZ KUNZ — SENDUNG DES HL MAGNUS DURCH DEN HL GALLUS

Karton zu einem Wandgemälde in Rieden (Schweiz), gem. 1911

Der heilige Gallus sendet den heiligen Magnus als Glaubensboten in das Algäu. Seine Begleiter sind der Mönch Theodor und der Priester Thosso aus der Diözese Augsburg.



FRITZ KUNZ — TOD DES HL. MAGNUS, ABT VON FÜSSEN

Karton zu einem Wandgemälde in Rieden (Schweiz), gem. 1914

Thosso, nun Bischof in Augsburg, und Theodor,
Priester in Kempten, leisten ihrem sterbenden
Freunde den letzten priesterlichen Beistand.



FRITZ KUNZ — DER HL. MAGNUS ALS BESCHÜTZER IN KRIEGSNOT

Karton zu dem Deckengemälde in Riehen (Schweiz) gem. 1914

Herzog Moritz von Sachsen rückt mit seinem Heer gegen Füssen an (1552). Auf die Fürbitte des heiligen Magnus bleibt Stift und Stadt Füssen vor der Zerstörung bewahrt.



FRITZ KUNZ — HERZOG MORITZ RÜCKT GEGEN FÜSSEN AN

Ausschnitt aus dem Bilde S. 255

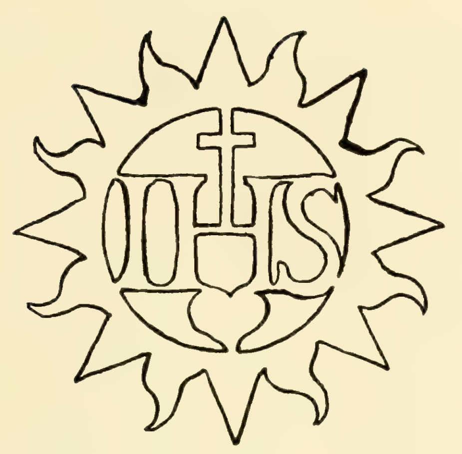
Fritz Kunz hat die vier auf S. 253—256 abgebildeten Gemälde in der neuen Kirche zu Rieden, welche von Architekt Gaudy erbaut und in unserer Zeitschrift (X. Jg., S. 294 und 295) abgebildet ist, unmittelbar vor dem Ausbruch des Krieges vollendet.





Ausstellung der Secession München 1914

LEO SAMBERGER (MÜNCHEN)
GABRIEL VON HACKL



(AN EINEM ERKERFENSTERGITTER ZU BRIXLEGG)

Die Abkürzungsformel IHS dürfen wir wohl als das populärste christliche Buchstabensymbol ansprechen. Allüberall begegnen wir ihm in Stadt und Land. Da es aber in seiner Fassung nicht ohne weiteres verständlich ist, so wird immer wieder nach der Bedeutung dieser Zeichen gefragt und die erklärende Antwort fällt je nach der ortsüblichen Lesart oder der persönlichen Ansicht und Wissenschaft des Gefragten recht mannigfaltig aus[1]).

Um von vornherein die ursprüngliche und darum eigentlich einzig berechtigte Bedeutung herauszustellen, sei betont: IHS ist lediglich eine Abkürzung des Namens »Jesus« und ist daher als »Monogramm Jesu« anzusprechen, dem oft ein zweites bekanntes Buchstabensymbol, eine Abkürzung für »Christus«, XPS als »Monogramm Christi« oder »Chrismon« zur Seite tritt. Zwei ältere, nicht uninteressante Abhandlungen über dies Monogramm existieren bereits: 1. De Vetustate et forma Monogrammatis Jesu; Dissertatio Equitis Francisci Victorii. Rom 1747 und 2. Alexii Aurelii Pelliccia, De Monogrammate Nominis Jesu. 1782. Vergl. dazu die neue Abhandlung über das Fischsymbol von Dölger in der Röm. Quartalschrift 1909 und 1910, bes. S. 360 und 384, sowie die Artikel über Monogramme bei Krauß, Realenz. d. chr. Kunstalt. II. 1886, S. 125, 412—415 u. 446, Hauck, Realenz. XIII., S. 372 u. E. Nestle, Einf. ins griech. Neue Testament, 1909.)

Entstanden ist die Bildung IHS für »Jesus« aus der griechisch geschriebenen Form des Namens: IHΣOYΣ oder IHCOYC (= JESUS), indem also die beiden ersten und der letzte Buchstabe des Wortes (JE-S) geschrieben wurden, genau wie bei XPS (ChR–S). Die älteste Abkürzung für »Jesus« war im Griechischen IH (= JE), der sich bald zwei der hebräischen Konsonantenschrift nachgeahmte kalligraphische Gebilde anschlossen IC (= JS) und IHC (= JES), die zu den wenigen in der griechischen Hagiographie gebräuchlichen Kontraktionsformen gehören.

Die lateinische Kirche, die diese den alten Christen sehr geläufigen Buchstabengebilde aus religiöser Scheu als »Nomina sacra« (heilige Namen) vielfach nachahmte oder gleich ganz übernahm, wie sie waren, brachte an unsern griechischen Zusammenziehungen IHC und XPC lediglich eine kleine Änderung an, indem sie statt des griechischen Σ bezw. C das handlicher zu schreibende und ornamentalere lateinische S anwendete und IHS bezw. ihs schrieb.

Diese Mischform ist wohl absonderlich und es läge nahe, das S doch auch als griechisch zu erklären, etwa als ein dem griechischen ς (= s) der Minuskelschrift nachgebildetes Majuskel-Schluß-S. Aber es geht nicht. Wohl kommt im 6. und 5. vorchristlichen Jahrhundert besonders auf den griechischen Inselgebieten neben der Form Σ auch S vor, die später durch das Σ und C ersetzt wird; aber einmal entsprach dieses jonische S nicht etwa einem Schluß-S, sondern dem hebräischen

[1]) Diesem Aufsatz sind 67 Abbildungen beigegeben.

Schin (ש) (= Sch) und dann ist dieses S nach den Perserkriegen überhaupt gänzlich außer Gebrauch, um erst kurz vor den ersten Drucken, also sehr spät, wieder Aufnahme zu finden.

Ist die Vermengung von Buchstaben aus zwei Alphabeten auch merkwürdig, etwas Ungeheuerliches ist sie nicht und wir begegnen ihr auch sonst. Ein anschauliches Beispiel bietet z. B. eine römisch-byzantinische Münze des Kaisers Johannes I. Zimisces (969), die auf der einen Seite das Bild Jesu zeigt mit den Buchstaben IC XC (also nur griechische Zeichen) und auf der andern: IhSYS XRISTY bASILEY bASILE; dabei sind besonders die Buchstabenformen R und L so ungriechisch, daß sie nur lateinisch sein können. Eine Alphabetmischung erkennen wir auch deutlich auf der Glocke einer wallonischen Kirche, de la Madeleine zu Tournai 1416: IHV XRS. In der Geburtskirche zu Bethlehem finden wir 1169 sogar IHS CHS.

Die Form IH (in der man früher eine gewisse Zahlensymbolik sehen wollte), finden wir in den ältesten Handschriften, z. B. im Brief des Barnabas (anno 131); auf altchristlichen Grabinschriften: HI ☧ und IH ☧ (aber auch ISC). Sie hat sich scheinbar vereinzelt noch lang gehalten, denn sogar im Altfränkischen begegnen wir dem verschlungenen IH noch allein. (Vergl. auch das Mosaik in der Kirche di Fausta in S. Ambrogio di Milano) Die Kontraktion IHC will Victorius (l. c. Seite 60) bereits auf einer röm. Münze vom Anfang des 3. Jahrh. gesehen haben; Cohen kennt aber kein solches Beispiel, so daß es sich wohl um eine gefälschte Münze handelte. Sicher dagegen kommt IHC neben IC vor im Sinaiticus (4. Jahrhundert), im Codex Bezae promiscue (6. Jahrhundert), der »eine sehr alte Tradition treu bewahrt« hat, und in koptischen Papyris (Ägypten) aus dem 4. und 5. Jahrhundert. Der Codex Vaticanus, der aus dem gleichen Zeitalter stammt wie der Sinaiticus, bietet das IHC für Josua (= Jeschuah = Jesus), was ja für die Auslegung keine Änderung zur Folge hat, aber wohl als Beweis dafür mitsprechen darf, daß die griechischen Kontraktionen sich an die hebräischen Konsonantengebilde anlehnen. Eine frühchristliche Onyxgemme »der sinkende Petrus«, zeigt über Jesus IHC, über Petrus ΠΕΤ. Der Egbert-Codex hat bei »Jesus und die Samariterin« IHC XPC. Die ältesten lateinischen Bibelhandschriften usw. bieten aber IHS bezw. ihs, so die Itala und Vulgata (4. Jahrhundert), der Kodex Claromontanus (6. Jahrhundert); auf einem Ciborium von St. Marco in Venedig (1. Hälfte des 6. Jahrhunderts) finden wir IhS, schon mit dem Kreuz vereint (Cabrol, Archéol. Chrét. II. 2103 und 2058); auf römisch-byzantinischen Münzen seit Justinian II. (685—711), z. B. ihs rex regnantium; zuletzt unter Romanus IV. Diogenes (1068—1071). Von da an dominiert auf den Münzen endgültig die Schreibweise IC—XC.

In einem Kodex des 9. Jahrhunderts der Bibliothek von Cäsarea steht auf dem Kreuzestitel IHC; auf einem Elfenbeindiptychon vom Kloster Rambona aber IHS. Besonders beliebt ist das Monogramm in den karolingischen Minuskel-Handschriften (ihſ und IHſ). Im Sakramentarium von Gellone zu Paris aus dem 8. Jahrhundert steht der Genitiv ihu xpi (= Jesu Christi). Ein Elfenbeinrelief aus der Zeit Kaiser Ottos I. zeigt über dem Christus IHS XPS. Und ein Elfenbeinkästchen im Berliner Museum (12. Jahrhundert) bietet: Hic est IHS Nazarenus rex Judäorum. Die latinisierte Form IHS wird überhaupt »das« Monogramm des Abendlandes gegenüber dem griechischen IC des Ostens. In Handschriften, Mosaiken, Reliefs, Stoffen usw. tritt es auf, besonders beliebt in der Karolingerzeit. Im Evangelistar Karls d. Gr. von 781 (Nationalbibliothek Paris) z. B. sehen wir zu beiden Seiten des sitzenden Christus IHS XPS. Bernh. Montfaucon schreibt von einem Gewand des Christusknaben mit verstreutem VHS und IHS (8. Jahrhundert). (Vergl. auch sonst öfter YhS bei Franciscus Victorius l. c. pag. 17, und in Rassegna d'arte 1901, S. 52 und 105). Auf Hostien des 9. und 11. Jahrhunderts: IΛS und IHS; (Rohault de Fleury, la Messe IV. Pl. 268/9 und Cabrol, l. c. S. 1917); auf einer Fahne des 10. Jahrhunderts wird das Monogramm erwähnt; Der Titulus des sog. »Welfenkreuzes« bietet: IHS; auf einer als Buchdeckel verwendet gewesenen Limousiner Grubenschmelzplatte aus dem 13. Jahrhundert steht über dem Bild des Gekreuzigten XPS IHS (!) Ein Kreuz in der Dionysiuskirche zu Eßlingen von zirka 1351 zeigt ausnahmsweise IHC vincit, regnat, imperat (Jesus siegt, regiert, gebietet), während ein Bucheinband aus Weihenstephan (14. Jahrhundert) im Kreuz-Titel wieder IHS zeigt.

Da sich die Form des griechischen und lateinischen I deckt, das S, wie wir sahen, an sich lateinisch ist und das H äußerlich betrachtet auch dem lateinischen Alphabet angehören konnte, so ist es begreiflich, daß im fremden Land in einer Zeit sprachlicher Unsicherheit alle drei Buchstaben kurzer Hand für lateinisch gehalten wurden, woraus sich die Notwendigkeit einer Erklärung oder an-

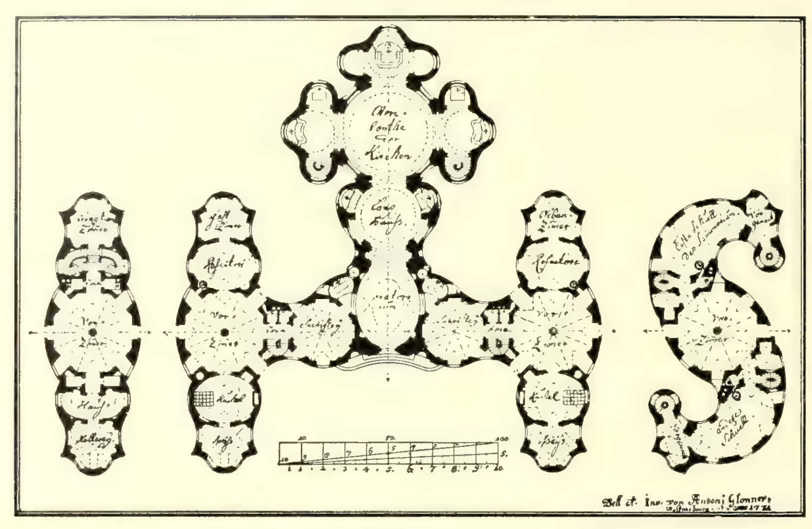
dern Deutung des Monogramms ergab. Verhandlungen, die 827 über diese Angelegenheit in der fränkischen Kirche geführt wurden, zeigen, daß man damals wohl noch klar wußte, daß IHS »Jesus« bedeuten solle; aber das H machte Schwierigkeiten. Ein Bischof erhält damals auf die Anfrage, warum man das J aspiriert, das heißt mit folgendem lateinischen H schreibe, den richtigen Bescheid, es handle sich nicht um ein lateinisches H, sondern um ein griechisches E. Gedankenlos war dabei die Annahme einer Aspiration nicht; man konnte sie verschiedentlich rechtfertigen. Z. B. konnte man darauf hinweisen, daß das lateinische Alphabet nur ein I, aber kein J kenne, ein Mangel, dem man etwa durch das scheinbar eingeschaltete lateinische H Rechnung getragen wähnte. Vielfach scheint auch in dem verkannten H das Bestreben gemutmaßt worden zu sein, das im Griechischen dreisilbig gesprochene Wort I-e-sus auch im Lateinischen als dreisilbig zu kennzeichnen: I-he-sus. Die dritte Deutungsmöglichkeit bestand etwa in dem Hinweis auf den im Griechischen vor Anfangsvokalen gebrauchten Spiritus (Hauchzeichen). Und tatsächlich ist die Vorausstellung des lateinischen H in unserm Fall sehr alt, kann aber ebenfalls als Mittel zur Betonung der Dreisilbigkeit angesehen werden: Hi-e-sus. Schon auf einem Epitaph in S. Priscilla aus der Mitte des 3. Jahrhunderts findet sich als Namenszug Jesu die lateinische Form HI statt der griechischen IH, und die ausgeschriebene Form Hiesus ist bereits vor Hieronymus (Bibelübersetzung 375) in Gebrauch, ebenso die lateinische Abkürzung H̄IS statt des IH̄S. Die Bildung »Jhesus« dagegen kommt (nach Traube »Nomina sacra«) in Handschriften erst seit dem 6. Jahrhundert vor, in den Florentiner Digesten. Auf römisch-byzantinischen Münzen unter Michael I. Rhangabes (811—813) dagegen findet sich noch korrekt neben »Jesus« die Schreibweise Ihsus oder ihsus, wie auch auf der schon erwähnten Münze des Kaisers Johannes I. Zimisces 969.

Daß aber trotz der gerade durch solche kursierende Münzen verbreiteten richtigen Schreibung sowie trotz amtlicher Feststellungen (wie oben erwähnt) das H immer wieder mißverstanden wurde, namentlich auch, wenn es in gotischen Lettern geschrieben war, ihs, das ersehen wir aus allen möglichen Inschriften in Büchern, auf Gemälden usw.

Auf dem 1191 vollendeten Klosterneuburgischen Altaraufsatz von Nikolaus aus Verdun z. B. lesen wir bei der Kreuzigungsdarstellung »IHESVS NAZAREN«. Unter dem zu Anfang des 15. Jahrhunderts ausgeführten Gemälde von Fra Angelico da Fiesole (Akademie Florenz) »Die Frauen am Grab« steht: »IHEVSM QVERITIS NAZARENVM?« ebenso ist in einer deutschen Weihnachtspredigt aus Augsburg 1416 durchweg Ihesus geschrieben und in gleicher Weise auf einem Tafelbild Hanns Leonhard Schäufelins, darstellend die Anbetung der hl. Drei Könige (K. Gemäldegalerie Wien): Ihesus. Auch in Schedls Weltgeschichte von 1493. Die Kreuzigung von Hans Pleydenwurf (Alte Pinakothek München) bietet: IHESVS. Auf einem Epitaph in Hüfingen von 1538 begegnet uns die Akkusativform Ihesum. Auch in dem hübschen Lied »Ingen rosen« steht immer jhesus. Sogar noch im 19. Jahrhundert (1839) finden wir auf einem Bild E. v. Steinles auf der Fahne der Jungfrau von Orleans: Ihesus.

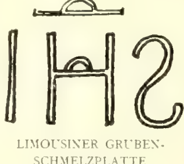
In dem Bestreben, alle drei Buchstaben als lateinisch zu erklären, ging man sogar soweit, in jedem der drei Buchstaben ein selbständiges Wort zu mutmaßen. Man versteifte sich dabei natürlich auf das lateinische S. Aber alle diese Deutungsversuche und Bedenken gegen das S müssen weichen vor der vollständig analogen Bildung des unzweideutigen XPS (= ChRS) und der Zusammenstellung von IHS mit diesem. Es waltet hier eben eine Art Willkürlichkeit, wie sie Schrift und Sprache ja so oft begehen. Übrigens sei noch einmal darauf hingewiesen, daß IHS die im lateinischen, IHC dagegen die im griechischen Schriftgebiet ältere Form ist. Eine vereinzelte dritte Fassung, bei der das griechische Σ (S) angedeutet scheinen möchte, findet sich in Würzburg (Theol. F. 69) über einer Kreuzigungsdarstellung: IHϟ.

Die Verfechter der Ableitung des Monogramms IHS aus dem Lateinischen boten mehrere Auslegungen. Die weniger imponierenden wie »Jesus Hominum Salvator« (= Jesus der Menschen Erlöser), »Jesus Homo Sanctus« (Jesus der heilige Mensch), »In Hoc Salus« (in diesem ist Heil) und ähnliche sind sicher erst jüngeren Datums. Historischen Hintergrund hatten aber die Worte »In Hoc Signo«. Man erinnerte an die Vision, die der römische Kaiser Konstantin der Große anno 312 vor der Schlacht gegen Maxentius hatte und in der er über der untergehenden Sonne ein Kreuz sah mit der Umschrift »τούτῳ νίκα«. Daraufhin ließ er bekanntlich Feldzeichen anfertigen, auf denen das in der Vision geschaute Kreuzeszeichen war mit der Umschrift τούτῳ νίκα (das heißt in oder unter diesem siege). Die Schlacht fiel zu Konstantins Gunsten aus und er bevorzugte seitdem die christliche Religion in seinem Staat. Wörtlich ins Lateinische übertragen heißt das τούτῳ νίκα nur hoc



ENTWÜRFE VON 1771 FÜR EIN JESUITENKOLLEGIUM. — *Text S. 263*

vinces. Auf zwei Kupfermünzen kommt, zuerst unter Heraclius I. (610—41), vor »EN TȣTO NIKA«. Aber schon viel früher ist eine erweiterte, das heißt ausführlichere lateinische Übersetzung in Umlauf. Glaublich schon im 4. Jahrhundert findet sich auf einem Relief die Inschrift: »In hoc signo vinces« (in diesem Zeichen wirst du siegen), die auch auf römischen Münzen schon unter Constantin d. Gr. u. auf byzantinischen Münzen erst seit Justinian II. (685—711) vorkommt, teilweise mit der Variation . . »Victor eris« statt »vinces«. Bleibt diese Verbalbildung fort, als nur zu diesem speziellen Fall gehörig, so haben wir noch »In Hoc Signo«, was im Hinblick auf das Kreuz etwa ganz allgemein sagt: im Zeichen des Kreuzes (geschieht das und das oder tu das und das); also einfach ein Ausdruck christlichen Denkens, Glaubens und Handelns, der sich bis auf unsere Zeit verwendet findet, z. B. auf einer Brasilianer Kupfermünze aus den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts. So sinnig aber die Auslegung des IHS als Abkürzung für diesen alt-christlichen Satz ist: die eingangs dargelegten Zusammenhänge zeigen klar, daß die Deutung »In Hoc Signo« nicht das ursprüngliche ist, sondern erst später hineingelesen ward. Wie allgemein aber offenbar eine Zeitlang diese Auslegung angenommen wurde, das sehen wir daran, daß man, sichtlich um die Erklärung einleuchtender zu machen, dem Buchstabensymbol noch ein Kreuz beigab ıħs, IĦS also: »in diesem Kreuzeszeichen« (wir fanden das ıħs ja schon im 6. Jahrhundert). Später wurde das Kreuz fast untrennbar von dem Monogramm.



LIMOUSINER GRUBEN-SCHMELZPLATTE
13. Jahrh.

Unter Papst Innozenz III. stiftete 1205 der Patriarch Dominicus den Orden der Prediger, der den Namen Jesu: IHS besonders bevorzugte. In einer Kirche zu Rom (in sacra aede S. Mariae super Minervam nuncupata) ist eine Tafel, worauf man das IHS sieht mit dem segnenden Christusknaben darüber statt des üblichen Kreuzes.

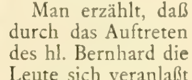
Aber noch eine andere Zutat erhielt IHS, und zwar in seiner Eigenschaft als Namenszug Jesu.

Der hl. Bernhardinus von Siena, der Stifter der Observanten-Franziskaner, war es, der 1427 einen merkwürdigen Kult mit diesem Buchstabensymbol einführte, indem er immer nach den Predigten eine Holztafel zur Verehrung ausstellte, die in goldglänzender Ausführung die Buchstaben IHS, umgeben von einem Sonnenstrahlenkranz, zeigte, nach Art der Monstranzen. Die Anregung dazu soll er dadurch erhalten haben, daß während einer Predigt, die er hielt, über ihm das

visionäre Bild der Sonne erschien mit dem Monogramm IHS in der Mitte. Da der Kult aber eine eigenmächtige Neuerung des hl. Bernhardin war, zog ihn Papst Martin V. deswegen zur Rechenschaft. Doch er wußte sich wohl zu verteidigen und blieb Sieger in dieser Kontroverse. Das sonnenumstrahlte IHS auf einem Stab wurde sogar das den Heiligen kennzeichnende Attribut; schon auf einer St. Bernhardin-Medaille von Antonio Marescotti (ca. 1446—62) zeigt der Revers ihs und in Schedls Weltchronik von 1493 finden wir ihn dargestellt mit seinem IHS-Sonnenstab in der Hand und der beigefügte Text berichtet, hl. Bernhardin habe »vngezweifelt in dem der Namen Ihesu Kranckheiten gehailt vnd wunderwerck gethan«. (Siehe auch die Darstellungen des hl. Bernhard in der Pinacoteca Vaticana und der Pinacoteca zu Perugia, in der Galleria di Venezia und im Louvre zu Paris, sowie die Miniatur eines Buches von Bona Sforza [Brit. Mus.])



SCHEDLS WELTCHRONIK 1493



Man erzählt, daß durch das Auftreten des hl. Bernhard die Leute sich veranlaßt sahen, von allerlei Unsitten zu lassen, besonders von der Spielwut. Ein Drechsler, der Würfel und Karten fertigte und sich nun geschädigt sah, habe sich beim hl. Bernhard deswegen beschwert. Der habe ihm nun geraten, Würfel und Karten mit dem Zeichen IHS anzufertigen, und der Drechsler sei damit auf seine Rechnung gekommen. Auch bei zwei anderen heiligen Männern spielte das IHS eine Rolle: von dem zu Beginn des 2. Jahrhunderts auftretenden Märtyrer Ignatius von Antiochien wird in dem allerdings erst mehrere Jahrhunderte später niedergeschriebenen Martyrium erzählt, in seinem von den Heiden herausgenommenen Herzen sei in goldenen Buchstaben IHS geschrieben gefunden worden.



WIENER TASCHEN-SONNENUHR v. 1463

Und als Attribut finden wir die Sonne oder



OGNISSANTI IN FLORENZ 1480



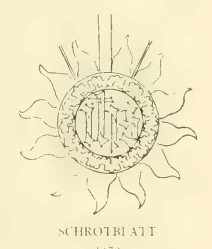
SCHLUSSTEIN, KEMNATH, OPF. 1506



KIRCHE ZU GACHENBACH 1450

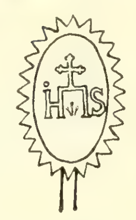
ein Medaillon mit IHS noch bei dem Dominikaner Vinzenz Ferrer († 1419), der »so kräftig predigte, daß er über 100000 unter den Christen, 75000 Juden, 8000 Sarazenen und 4000 grobe Sünder bekehrte«.

Daß unter solchen Umständen die Formel IHS jedermann geläufig wurde und sich großer Popularität zu erfreuen hatte, ist natürlich. Wir begegnen ihr da und dort an Denkmalen jener Zeiten, wenn wir nur etwas darauf achten. Als Beispiele seien erwähnt: von 1428 ein Votiv-Kreuz vor dem Nicolaustor zu Heidingsfeld mit [monogram]; anno 1450 in der Wandmalerei des Presbyteriums der Kirche zu Gachenbach Jhs; 1465 auf der Kreuzigung vom Hofer Altar (Michael Wohlgemut) IHS NAZAR (Alte Pinakothek); ca. 1470 auf einem sehr guten Schrotblatt vorne in einem Buch aus Rosenheim ihs, umringt von Wolken und vom Strahlenkranz (Symbole der Gottheit) mit einem lateinischen Bibelspruch: »Beim Namen Jesus soll jedes Knie sich beugen ...« Ein ähnliches Blatt soll in Wien sein. 1480 findet sich auf einem niederländischen Gebetbuch (Hofbibl. Wien) die Darstellung der Anbetung der hl. Drei Könige; unter dem Jesuskind steht dabei IHS. Auf einem Affresco di Domenico Ghirlandajo, in der Kirche d'Ognissanti zu Florenz, darstellend S. Girolamo, von 1480, entdeckt man oben auf einem Gefäß ihs. Ebenso begegnen wir dem ihs auf einem Steinkreuz des 15. Jahrhunderts beim Nesselgraben (Reichenhall). In einem Graduale aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Germ. Mus. Nürnberg) lesen wir Jhus. Aus dem 15. Jahrhundert stammen auch die Ihs-Monogramme am Torturm zu Kolossae (Phry-



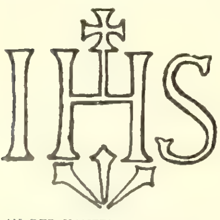
SCHROTBLATT 1470

gien). Ca. 1500 auf dem Schlußstein des zierlichen Netzgewölbes im Presbyterium der Kirche St. Florian bei Greimelberg (unweit von Aschau) ihs, ebenso 1506 auf dem Schlußstein des Rippenkreuzgewölbes in der Pfarrkirche zu Kemnath (Oberpfalz). 1511 finden wir den Namenszug IHS im Dürerschen Allerheiligenbild (Gemäldegalerie Wien) auf der Kasula des Papstes angebracht. Am Bildstöckl auf dem »Mordfeld« zwischen Alt- und Neuötting, 1513, steht ihs (!). Bei einer schwäbischen Miniaturmalerei aus etwa dieser Zeit kommt der Genitiv vor: IHV-XPI (Jesu-Christi). Ebenso im Titelblatt einer merowingischen Handschrift des Orosius (Bibliothek zu Laon).



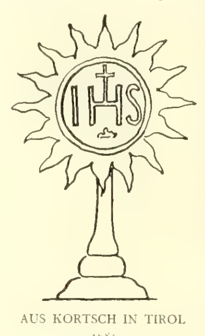
GRABKREUZ, BIBERBACH

Anstoß zu noch größerer Popularisierung des Monogramms Jesu gaben die Jesuiten. Ignatius von Loyola, der Stifter des Jesuitenordens, war es, der bei der ersten Wahl eines Jesuitengenerals in Rom 1541 an die Spitze seiner Abstimmung die Buchstaben IHS setzte, die dann bald in dem ehernen Siegelstempel Aufnahme fanden als ihs. Ignatius von Loyola wird daher vielfach dargestellt mit dem Monogramm IHS auf der Brust oder über dem Haupt. Z. B. auch IHS in Wolken über dem hl. Ignatius und der hl. Katharina im Trau-Saal des Freiburger Rathauses. Später spielten die Buchstaben noch einmal eine Rolle, indem zu einer Zeit der Bedrängnis des Jesuitenordens Jesus ihn durch das Erscheinen dieses Zeichens gestärkt haben soll. Seit der Inanspruchnahme des »Monogramms Jesu« durch die Jesuiten wird die Formel vielfach kurz als »Zeichen der Jesuiten« angesprochen und der Kupferstecher Michael Wening setzte z. B. in seiner Topographia Bavariae 1701 bei den Besitzungen der Jesuiten einfach das Monogramm IHS auf das betreffende Bild. — Außer der Deutung »In Hoc Signo« konstruierte man damals auch die Auslegungen »Jesum Habemus Socium« (Jesum haben wir als Bundesgenossen) und »Jesu Humilis Societas« (Jesu niedrige [demütige, geringe] Genossenschaft, Gesellschaft), während die Gegner der Jesuiten hineinlasen »Jesuitae Hominum Seductores« (die Jesuiten der Menschen Verführer). Unter dem Einfluß der Jesuiten kamen zu dem Monogramm samt Kreuz noch die drei Kreuzesnägel und das Herz unterhalb der Buchstaben. Der Strahlenkranz ist im kirchlichen Gebrauch beibehalten. Das Zeichen ⌒ über den Buchstaben ist das allgemein verbreitete Zeichen der Abkürzung oder Zusammenziehung; in einzelnen Fällen findet es sich auch unterhalb der Buchstaben ◡; oft ist's auch nur ein Strich — oder ∽.



AN DER KANZEL DER JESUITENKIRCHE ZU INNSBRUCK

Fast erdrückend häufig begegnet uns das Monogramm nun an allen nur erdenklichen Gegenständen und Plätzen: im 15. Jahrhundert auf geistlichen Münzen; dann auf einer Fülltafel aus Tirol 1532 (Berliner Kunstgew.-Mus.), auf dem Schild eines Ritters in Callots Stich »das Weltentheater«; auf einer Niederländischen Medaille des 16. Jahrhunderts, auf einem nordischen Teppich mit biblischen Darstellungen aus dem 16. Jahrhundert, 1576 auf einer Martersäule in Hainsberg (Oberpfalz), an Kirchengewölben (St. Michaelskirche München 1583, ehemalige St. Nikolaikirche Schwabing 1663, Elbach Heiligblut-Kirche 1670, Habach Stiftskirche 1663/8, in der Rokokokirche St. Ursula zu Freiburg im Breisgau usw.) Die ehemalige Jesuitenkirche St. Michael in München bietet es auch noch außen über der Eingangstüre, als Altarbekrönung, am Chorgestühl und oben an einem Reliquiaraltärchen. An der Kirchentüre eingeschnitzt zeigt es z. B. die Damenstiftskirche St. Anna in München (1735), in der wir es auch an der Rückwand der Kanzel sehen, wie gleichfalls bei der Außenkanzel der Wallfahrtskirche Maria Eich bei Planegg, in der Pfarrkirche zu Pfreimd (Oberpfalz), 1676, oder in der Jesuitenkirche zu Innsbruck-Wilten, wo wir es auch am reichen schmiedeeisernen Gitter finden. An der Fassade von St. Paul und St. Ludwig in Paris. An der Kirchenwand neben der Sakristei in Ewattingen (Baden) IHS, auch hinter dem Hochaltar der Sebastianskirche zu Prag. Als Altarbekrönung z. B. noch am Seitenaltar zu Agatharied. 1616 auf einer goldenen kursächsischen Denkmünze. 1627 auf einem kleinen Kupferstich eines Brevierbüch-



AUS KORTSCH IN TIROL 1685

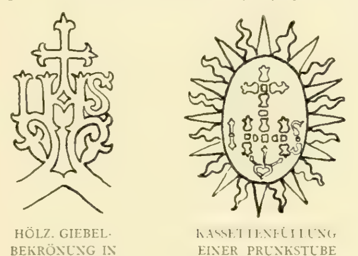
leins. 1635 am Haus Gebrüder Luck in Putz (Graubünden). 1612 auf der »Beschneidung Christi« von Juan de Ruelas (Sevilla) und 1686 dortselbst in der »Allegorie auf die Vergänglichkeit« von Juan de Valdés Leal. Auf Glocken, z. B. 1644 zu Horheim (Baden); im Krummstab einer Halbfigur des hl. Benno im Münchner Dom (Anfang des 17. Jahrhunderts); auf Grabsteinen, wie z. B. auf dem der Helena Schnewelin von Landeck 1603 in der Kirche zu Breitenau (Württemberg) und auf dem Grabmal des Jesuiten Ägidius Dechene (1806) auf dem Friedhof der Rostocker Domgemeinde oder auf schmiedeeisernen Grabkreuzen, von denen Beispiele auf dem Friedhof der ehemaligen Kreuzkirche in Giesing eine besondere Anordnung der Buchstaben aufwiesen: IHS.

An weiteren Beispielen seien genannt: 1651 auf einem Schild am Ofen im Gasthof zu den 3 Königen in Andermatt (Schweiz); dortselbst auch über einem Fenster mit »Maria« und »Joseph«. Auf dem Leib Mariens bei einem Gemälde des 17. Jahrhunderts, das im Pinzgau beim »Frautragen« mitgeführt wird. 1662 an der Sennhütte Wattenthal (Tirol); 1664 an einem Haus in Rötis (Vorarlberg), um die gleiche Zeit etwa auf einem Leuchter der Hofkirche zu Neumarkt (Oberpfalz), 1671 auf einem Kreuzstein zu Dettenhofen bei Landsberg I. H. S., 1674 auf einem Steinkreuz bei Weich (nahe Ruhpolding), 1682 auf einem Votivrelief des Gründers der Wallfahrt in der kleinen Kirche zu Habsberg (Oberpfalz), 1683 zu Kortsch in Tirol über einem Fenster aufgemalt mit Strahlenkranz, 1685 auf einem schwedischen Küchenschrank, 1688 an dem Knauf einer Kreuzpartikel in der Pfarrkirche zu Neustadt (Oberpfalz), 1689 im Giebel eines Wirtschaftsgebäudes zu Söll (Tirol), gegen Ende des 17. Jahrhunderts auf einer Patena in der Heiligblut-Kirche zu Erding, 1701 als Giebelbekrönung der Klosterkirche zu Polling, 1703 auf einem Steinkreuz bei Königsdorf (nächst Tölz), 1725 auf sechs Grenzsteinen einer ehemaligen Jesuitenwiese in Schwabing gegenüber der Nikolaikirche, im gleichen Jahr auf einem Bildstockkreuz am Eingang des Wellinger Friedhofes (Vogesen), 1726 auf Kreuzstein bei Tigerfeld auf der Rauhen Alb, 1737 auf der Türe am Ernstgut in Tanning im Lungau, 1735 als Giebelakroterion auf dem Gasthaus zum Husaren in Garmisch, ähnlich wie im Kloster Beuerberg, 1743 auf einem bemalten Teller aus Oberösterreich, 1744 am Kragbalken der Neunermühle in Oberaudorf, ca. 1750 auf dem Tabernakel in der Kirche



VON EINEM TELLER AUS OBER-ÖSTERREICH

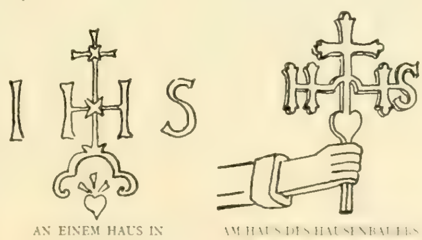
zu Schwarzach (Oberpfalz), zu Anfang des 18. Jahrhunderts auf einem Meßgewand (Germ. Museum), 1751 und 1770 auf einem »Bettpferd« von Island, 1754 an einem Haus in St. Gallenkirch (Vorarlberg); von Wolken umringt 1755 an einem Bildstock zu Hirschfeld, etwa um die gleiche Zeit als Füllung in der Kassettendecke der Prunkstube à Marco aus Mesocco (Engadiner Museum St. Moritz), 1763 an einem



HÖLZ. GIEBELBEKRÖNUNG IN BEUERBERG

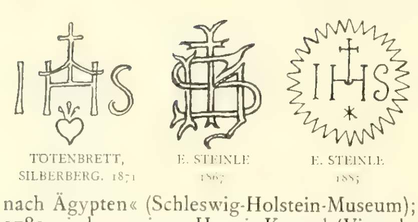
KASSETTENFÜLLUNG EINER PRUNKSTUBE AUS MESOCCO

Hausgiebel zu Rankweil-Oberdorf (Vorarlberg) und im Ovalgiebelfrontfenster von S. Cueva zu Manresa; um dieselbe Zeit auf einem Bildstock der katholischen Kirche zu Kitzingen (Unterfr.), 1764 an einem Wandleuchter zu Ahlen (Westfalen), 1769 auf einem Unterzug zu Breitenau (Steiermark) H♡IS (!) und über einem Stadltor zu Romont (Schweiz), 1772 über der Figur des Christus beim Wiedenbauer nächst Wörnsmühle, 1774 gar als Grundrißform zu einem »Jesuiter-Collegium« projektiert von Franz Anton Glonner-Straßburg; 1775 auf einem Waldkreuz bei Dassel (Prov. Hannover); an Algäuer Wiegen 1780, 1784, 1787; 1780 auf einem Kuchenmodel »Die Flucht



AN EINEM HAUS IN KORTSCH, TIROL. 1781

AM HAUS DES HAUSENBAUERS IN WALLGAU. [illegible]



TOTENBRETT, SILBERBERG. 1871 — E. STEINLE 1867 — E. STEINLE 1885

nach Ägypten« (Schleswig-Holstein-Museum); 1781 wieder an einem Haus in Kortsch (Vintschgau, Tirol), 1783 am Haus des »Hansenbauer« in Wallgau in sehr origineller Weise gehalten von einer Hand, die aus einem vorkragenden Holz herausgeschnitten ist (vergleiche die Redensart: »Wo der Herrgott den Arm herausstreckt«); 1784 an einer Algäuer Truhe, 1794 an dem Tabernakel der ehemaligen Nikolaikirche zu Schwabing, 1799 bekrönt vom »Eisernen Kreuz« an einem Holzbalken im fränkisch-alemannischen Gebiet von Karlsruhe, sowie an einem Allgäuer Krauthobel; als Taufandenken I. H. S. 1800, an Algäuer Schränken 1807 und 1809; aus etwa gleicher Zeit an einem Algäuer Nadelkissen und einem Tölzer Schrank, 1804 in Schwemmreit (bei Rosenheim) am mittlern Deckenbalken einer Bauernwohnstube zusammen mit dem Monogramm des Hausgründers, 1831 auf einem Marterl bei Trebendorf (Böhmen), 1846 an der weitauskragenden Fußpfette eines Bauernhauses in einem Weiler bei Söll in Tirol, 1859 auf dem Grabstein des Pfarrers Max Jos. Herber an der alten St. Ursulakirche in Schwabing, 1871 auf einem Totenbrett zu Silberberg und zu etwa gleicher Zeit auf einem solchen zu Plöß (Böhmerwald). Auf Bildern E. v. Steinles: 1867 bei einer Darstellung des hl. Joseph und 1885 beim Porträt von St. Petrus Canisius (Jesuit), in dessen Katechismus wir ebenfalls das IHS finden. Nicht genauer datiert: auf einer Bleitafel im Museum Victorio zu Rom in Verbindung mit XP: IHS; auf einem Fels im Wadi Moscattel (beschriebenes Tal in Palästina; am Rathaus zu Strümpfelbach (Hessen), auf einem Kellerdeckel der gleichen Gegend, an einem Haus zu Greimelberg, über einer Haustüre zu Stötten (bei Fraßdorf). Am Boden von irdenen Milchschüsseln in Söllhuben, als Giebelbekrönung in der Au bei Tegernsee, auf schwäbischen Brottellern, an Wirtshaus-Nasenschildern wie z. B.

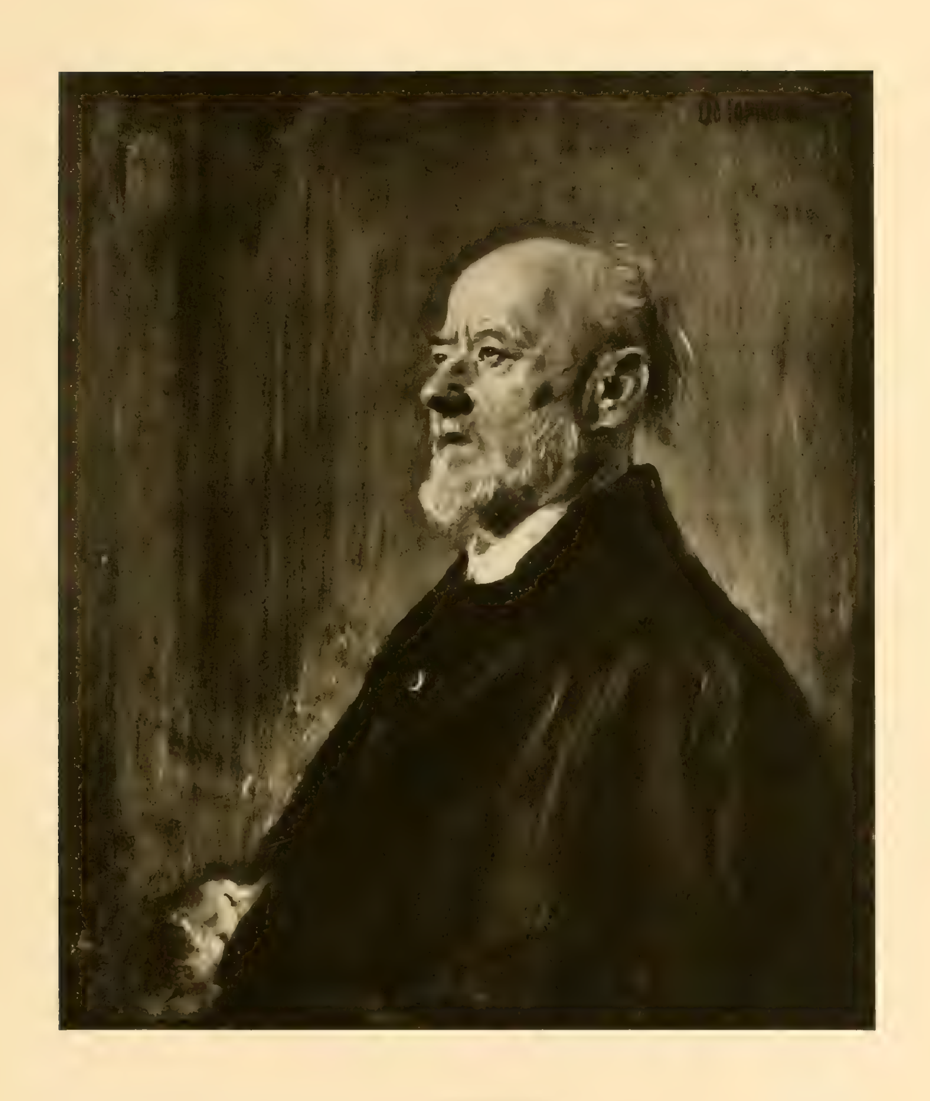


DORNBIRN, VORARLBERG
18. Jahrh. — *Text S. 258*

am »Weißen Roß« zu Luhe (Oberpfalz) (vergl. wieder die Bezeichnung für solche Wirtshaus-Nasenschilder: »Wo der Herrgott den Arm rausstreckt«); an einer Tür und einem Türklopfer, sowie einem Altar in Schwaz (Tirol), an einer Stuhllehne in Radfeld (Tirol) »wobei das Monogramm Jesu und Mariä ineinandergezeichnet ist; auf der Tür in der Turmvorhalle der Holzkirche zu Koči, an einem herzförmigen Ewig-Licht-Gefäß (Oberbayern), am Hut einer Ewig-Licht-Lampe (Österreich), sowie an einem oberbayerischen Bauernschrank aus dem 18. Jahrhundert auf der Brust des aufgemalten Bildes des hl. Wendelin (7. Jahrhundert) des Patrons der Schäfer und Bauern; auf einer Fahnenstange in der Kirche zu Pfreimd (Oberpfalz), an einem Kreuzpartikel in der Pfarrkirche zu Neustadt (Oberpfalz), an einem Marterl bei Regen (Oberpfalz), in Verbindung mit dem Doppeladler auf einem Heiligenbild (Station) zu Passau. Auf Grabkreuzen zu Biberbach und Neuburg a. J., in der Kirche zu Solignac (Frankreich) am Chorpfeiler; an einem Erker in Brixlegg und Mutters (Tirol), an einem hübschgeschnitzten Beichtstuhl in Hall (Tirol), im Herzen eines Kuhkranz-Kopfschmuckes zu Bruneck (Tirol). An der Kanzel der Innsbrucker Jesuitenkirche, als Kirchturmbekrönung in Innsbruck-Wilten, auf Berchtesgadner Spanschachteln, auf Schmalzlerglasln im Bayerischen Wald, an einem irdenen Weihwasserkesselchen aus Oberbayern, an einem Weihbrunn-Kessel aus Markt-Oberdorf (Schwaben), auf der Hostie der St. Barbara-Holzfigur zu Irchenried (Oberpfalz); im »Pax« des Domes zu Cividale als Kreuzesaufschrift IHS NAZ; auf Krainer Zuckerbackwerk, auf einem Herzlebkuchen (Landesmuseum Rudolfinum, Laibach), auf Pfannhölzern und Pfanneisen (Salzburg), auf einer nordböhmischen Leinendecke des 18. Jahrhunderts (Sammlung Spengel-München), auf einem Taschenuhrzifferblatt (Sammlung Jagemann), auf einem Maibaum zu Kochel, als Luftloch in Häusern und Scheunen, z. B. in Wallgau, als »geschnitzte Andacht« lediger Bauernburschen auf Kirchenbänken (Kaufbeuren), auf einem Bildstock in Salz in Form einer Monstranz, auf einem Kruzifix in Herrieden (Mittelfranken), auf einem unterfränkischen Holzfederkasten, an einer Bauernhaus-

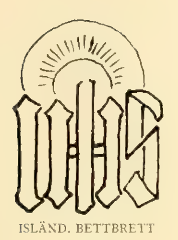


AN EINER STUHLLEHNE IN RADFELD, TIROL

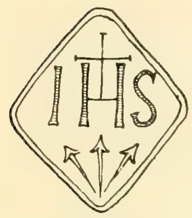


LEO SAMBERGER
KAMMERVIRTUOS FRANZ BENNAT

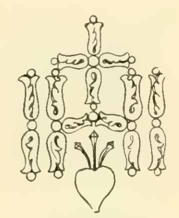




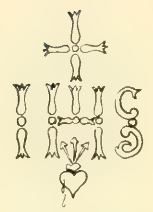
ISLÄND. BETTBRETT
1751



KAPSEL AUS DEM SCHWABINGER PESTFRIEDHOF



HOLZSCHNITZEREI AUF EINER TÜRE
SCHRUNS, TIROL



ALGAUER SCHRANK
[illegible]



IM TÜRBESCHLAG DER FRANZISKANERKIRCHE ZU SCHWAZ, TIROL



VON EINEM BILDSTOCK
KITZINGEN
18. Jahrh.



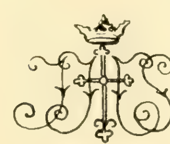
AN EINEM HAUS IN ST. GALLENKIRCH
VORARLBERG, 17[illegible]



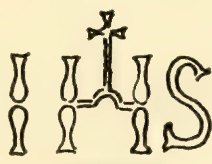
BIBURG
1701



GRABKREUZ, BIBERBACH



HUTTHURM



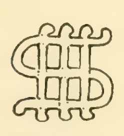
ALGAUER WIEGE
18. Jahrh.



ALGÄUER WIEGE
18. Jahrh.



VON EINEM BETTBRETT, ISLAND



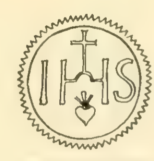
SCHRANK, HALLAND (SCHWEDEN)
1685



MESSINGSCHLIESSE AUS ISLAND



GRABSTEIN, ROSTOCK
[illegible]



VOM GIEBEL EINES WIRTSCHAFTSGEBÄUDES [illegible]



GRABSCHMUCK AUS OBERPFAFFENHOFEN


GRABSCHMUCK AUS OBERPFAFFENHOFEN


GRABSCHMUCK AUS BREITENWANG

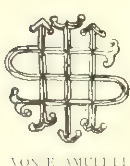
türe zu Untermberg (bei Tölz), auf der Mühle zu Steegen (Oberösterreich); im bemalten »Bundwerk« des Hanslbauern zu Krünn, auf der Krone Mariä von Einsiedeln, und als Allerseelen-Grabschmuck auf Gräbern, besonders im schwäbisch-alemannischen Gebiet und auf schwedischen und norwegischen Metall-Schmuck-Amuletten. Auf Brautkronen in den Alpen und im Böhmerwald; auf Holz-Halsbändern (Glockenbogen), auf Butter- und Käsemodeln, Löffelrechen, Tischplatten, Tellern, Brautleinen und sonstigen Gebrauchsgegenständen im Alpengebiet, nicht zuletzt sogar auf Zinn- und Majolika-Krügen in den Alpen, Sudeten und in Mähren.

IHS

VON E. HALSBAND, SKÅNE (SCHWEDEN)

Es war mir bei dieser ganz wahllosen und willkürlichen Aufzählung von Beispielen lediglich darum zu tun, ein anschauliches Bild von dem massenhaften und verschiedenartigen Vorkommen unseres Monogramms zu geben.

Das Volk, das diese Zeichen so vielfach vor Augen hat, macht sich seine eigene Deutung der Buchstaben zurecht. Verhältnismäßig selten dürfte man auf die Frage nach dem Sinne der Formel von diesen einfachen Leuten die Erklärung erhalten, das heiße »Jesus«. Höchstens in Verbindung mit dem Monogramm Mariä hört man IHS und MR, das sei »der Herr- und Frau-Nam«. Auch die Deutung »In Hoc Signo«, »Jesus Hominum Salvator«, »Jesus Homo Sanctus«, »Jesus Hyios Soter« (Ιησοῦς υἱός σωτήρ) (= Jesus Sohn Erlöser) usw. wird uns das Volk nicht bieten. Es macht sich in seiner Sprache seine Auslegung wie auf Opferbildern »Jesu hilf siegen« (vergl. auch »Der Christl. Orient« 1914, Nr. 9 und das Lied »Jesu hilf siegen« von J. H. Schröder 1666—1699). »Im Herrn siege«, »Jesus Helfer Seligmacher« oder »Jesus Heiland Seligmacher«. Letztere Lesung ist wohl die verbreitetste. Offenbar an sie ist gedacht, wenn öfter, z. B. an einem Bauernhaus in Dornbirn (Vorarlberg), das an seiner Rokoko-Fassade die drei Monogramme Jesu, Mariä und Josephs aufweist, das Monogramm Jesu mit Punkten hinter den einzelnen Buchstaben folgendermaßen geschrieben ist: HMS. Das M ist wohl aus Selig-Macher zu denken. Mag sein, daß es noch andere Auslegungen gibt; mir ist keine weitere erinnerlich.


VON E. AMULETT-KREUZ AUS SKANE (SCHWEDEN)

Vielfach brachte man das Zeichen IHS auch ohne weiteres Besinnen über die eigentliche Bedeutung an, weil man glaubte; dieses Zeichen biete Segen, Schutz und Kraft. Schließlich wurde es direkt zu einer abergläubischen Zauberformel.

Vor allem betrachtete man das Zeichen IHS als Schutz gegen Blitz- und Wetterschaden. Darum findet es sich, wie schon erwähnt, auf Glocken und als Turmbekrönung, sowie auf Wetterkreuzen (Scheyrerkreuz mit Doppelquerbalken). So fand sich ein kleines Wetterkreuz mit der Aufschrift IHS im Turmknopf der Landhofkirche zu Fürstenfeld sowie ein Holzschnitt, auf dem unter anderem dem S. Jakobus de Marchia in Wetterwolken das Zeichen IHS erscheinend dargestellt ist; auch am Schluß der Darstellungen bei einer Gebetsformel um Schutz sehen wir IHS. Ebenso finden wir das Monogramm auf einem Algäuer Wettersegen, der, als Haussegen aufbewahrt, Schutz gewähren sollte. Auf einem andern Wettersegen finden wir in den das Kreuz über dem Monogramm umgebenden Strahlenkranz auch das Auge Gottes mit hereinbezogen. In einem Schutzbrief (Breverl) bei St. Ignatius steht I†HS und ebenso auf dem im Brief u. a. enthaltenen Pestblatt IHS »contra Maleficiam, contra ignem Pestaem et tempestatem«. Solch ein Schutzbrief gegen


SILB. AMULETT AUS SKANE (SCHWEDEN)



SEBASTIANSPFEIL AUS EBERSBERG

Pest fand sich z. B. auch in einem Grab des Schwabinger Leprosenfriedhofes; auf der Metallkapsel stand IHS, der gedruckte Text war ein beschwörungsartiges Schutzgebet unter Anrufung der Erzengel. Pestamulette gab's im 16., 17. und 18. Jahrhundert. Besonders beliebt waren die »Sebastianspfeile«, die man an die Uhrkette usw. befestigte, wodurch man gegen ansteckende Krankheiten gefeit zu sein glaubte: »Die solche Pfeile tragen, nicht nach der Peste fragen.« Auf diesen Pfeilen (Symbole der Pest) war meist das Monogramm IHS zu lesen, wie z. B. auf einem kleinen Zinnpfeil aus Ebersberg IHS; auch kreuzweis gepaart kommen sie vor. In ganz analoger Weise findet sich IHS auf Benediktuskreuzen, -Pfennigen und -Medaillen (z. B. von Metten) und »wehrt ab alle Zauberei, befreit Tiere von Seuchen, zerstört Gift, heilt von Pest, Steinleiden, Seitenstechen, Fallsucht, Blutspeien, schützt vor Feuer und Blitz, verhilft Frauen zu leichter Entbindung, entkräftigt alle Einwirkungen des Teufels«; ähnlich in einem Feuersegen des Schärdinger Museums und im »glückseligen Hauskreuz« dortselbst, sowie auf Wettersegen im Dachauer Museum. Auf schwäbischen Ledergürteln angebracht, soll es Kraft verleihen und gegen Krankheiten schützen, ebenso auf Gürteln Meraner Weinhüter, auf Brautgürteln und auf Kuhhalsbändern (z. B. Pertisau Tirol). An Haustüren wie z. B. in Berg im Salzachtal (1801) oder an einem Hauskasten in Vorder-Göriach bei Salzburg dient es als Schutzmittel gegen Hexen und Unglück; eben diesen Zweck haben die z. B. in Nußdorf am Inn ca. 1700 üblich gewesenen Buttermarken mit dem Zeichen IHS »gegen die Hexen, welche die Butter mit Hilfe ihrer Zauberkünste beziehen können«. Der gleiche Gedanke liegt wohl auch bei den erwähnten Milchschüsseln und Brottellern vor.

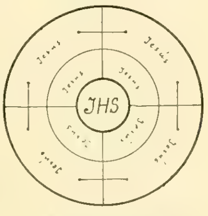


AUS EINEM WETTERSEGEN



BUTTERMARKENSTEMPEL, NUSSDORF, 17[illegible]

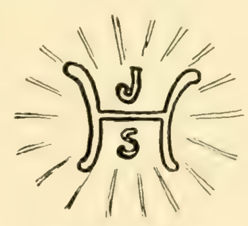
Direkt in Verbindung mit heidnischen Überbleibseln findet sich IHS auf einer Wiege zusammen mit sog. Trudenfüßen, auf der Kapsel eines Trudensteins (Museum Kaufbeuern), mittels dessen man die Truden zu bannen glaubte. In gleicher Weise zu Zauberei verwendet, begegnen wir dem IHS noch in Zauberzeichen und Zauberbüchern Islands, so einmal in merkwürdiger sternförmiger Anordnung des Wortes Jesus um das IHS mit der Erklärung: »Ein solches Kruzifix und Insiegel Jesu Christi fanden sich in den Schriften der vornehmsten Männer des Altertums hier zu Lande, nämlich Snorri Sturlusons, des Lögmanns, und Smaemundurs des Weisen, und bei noch anderen weisen Männern, welche auf sie hielten in allerlei Widerwärtigkeit und sie auf ihrer Brust trugen in Pergament eingelegt, weswegen ihnen Glück, Heil und Wohlergehen zufiel



ISLÄNDISCHES ZAUBERZEICHEN



BALKONBRÜSTUNG IM SÖLLTAL, TIROL



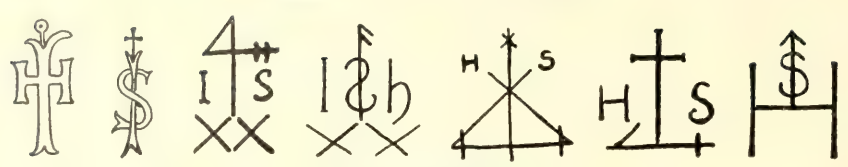
AUF EINER OBERBAYERISCHEN WIEGE 17[illegible]



VON EINEM GRABKREUZ, GIESING [illegible] Jahrh



EULENLOCH AM HAUS DES HAUSENBAUER IN WALLGAU, [illegible]



MONOGRAMME, SIEGELZEICHEN
Vgl. untenstehenden Text

zur See und zu Lande. Man kann auch in den Schriften des Priesters Ari hinn fródi finden, daß dieses hochwürdige Insiegel allen denen, die es herzlich lieben und darauf vertrauen, ein unverbrüchliches Insiegel der Seele und des Leibes sei. Amen.«

Und bei einem andern Zeichen, das zunächst wie itts aussieht, aber wohl auch IHS heißen soll, steht: »Dieses Zeichen, bei sich getragen, wehrt allem Zauber.« In einem Buche über Zauber- und Hexenkunst von 1650 endlich steht auf der letzten Seite:

Gud miskunni mèr
Tetra
Gram
Aton IHS
Christus
D Rutin.

Zu deutsch:

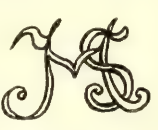
Gott sei mir gnädig
Tetragrammaton (Vierbuchstabenwort, wohl Jahwe = Jehova)
Jesus
Christus
Der Herr.

Zum Schluß sei noch alter profaner Abkömmlinge des IHS und XPS gedacht, der Haus-, Hof- und Handelsmarken, Schöffensiegel usw., deren sich die Christenheit früher bediente, wohl vielfach zum Unterschied von den Abzeichen der Heiden und Juden in Anlehnung an die christlichen Monogramme. Sie haben vielfach etwas Runenhaftes; aber bei einiger Aufmerksamkeit gewahren wir doch oft sehr schnell den Zusammenhang mit den altchristlichen Symbolen.

Der Namenszug eines John Schotesham, merchant aus der Priorei Bromsholm von 1424 ist als verschlungenes I und S mit bekrönendem Kreuz gebildet. Ein Buchführer aus Mainz macht immer am Schluß der Institutionen ein Zeichen, in dem auch I, S, das Kreuz und eine Art P (R) vorkommt. Ein englisches Siegelzeichen aus St. Peter Mancroft (Norwich) hat in etwas verdrehter Form die drei Buchstaben IHS: . In Oldenburg schreibt ein Ico Hero Remmers um 1580 seinen Namenszug . Auf Leichensteinen zu Mölln in Lauenburg finden wir die Zeichen: und 1650. Hanns Schäuffelein d. Ä. signierte seine Holzschnitte meist mit einem verschlungenen IHS ( ), fast genau wie ein Monogrammist (1514/30) in Augsburger und Leipziger Drucken. Hanns Sachs (1494—1576) führte als Monogramm ähnlich dem Hauszeichen (»Tesse«) eines Schweizer Bauern auf der Alp Höfemar im Tannheimer Tal. Eine Ofenfabrik führt das Firmenmonogramm (z. B. Kirche in Spiegelau) und eine Leipziger Firma Hermann Haacke hatte das Firmenzeichen . Über einem Gartenmauertor in Lendershausen (Unterfranken) schließlich sehen wir auf einem Steinschild das Hausmonogramm 1814. Der Zufall müßte ein zu guter Mann sein, wenn er all diese und viele andere Zeichen freigeschaffen hätte.

In unserer Zeit haben sich die Mißdeutungen, Mißbräuche und Profanierungen des altchristlichen Monogramms mehr und mehr verloren, wenigstens in den denkenden Kreisen. Verschwunden ist das Buchstabensymbol aber nicht. Im Gegenteil. Wir finden es heute im Dienst der Kirche, in Kunst und Kunstgewerbe christlicher Art sehr häufig vertreten. So z. B. in die Hostie eingepreßt, dann an althergebrachter

FIRMENZEICHEN HAACKE



HAUSMONOGRAMM LENDERSHAUSEN 1814



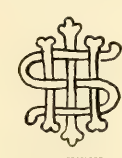
ICO HERO REMMERS OLDENBURG. 1580



HEINZ SCHIESTL



ANTEPENDIUM VON MARG. PFAFF



MOD. WEIH-WASSERKESSEL

Stelle, am Deckengewölbe der Andachtskapelle des von Hanns Grässel erbauten Städtischen Waisenhauses in München; in einem Glasfenster der von Theoder Fischer erbauten Erlöserkirche in Schwabing; als Firstbekrönung der von Michael Dosch errichteten S. Margarethenkirche in Sendling. Vorne in Bibeln angebracht, auf steinernen Grabdenkmälern und -kreuzen (z. B. von F. Cleve, K. Kuolt, Otto Zehentbauer); als Symbol des Lichtes Christi auf Traglaternen, an Lüstern (z. B. von H. Gölkel, R. Harrach [St. Moritz, Augsburg]); gestickt auf Kasulen, z. B. von F. Gässel oder auf Altardecken wie in Neunburg v. W. oder auf Antependien und sonstigen Paramenten wie z. B. von Margarete Pfaff in Chemnitz. Auch unter den Initialen des von Rudolf Schäfer illustrierten neuen sächsischen Landesgesangbuches treffen wir mehrfach Motive mit IHS; ebenso auf einer Taufmedaille von Balthasar Schmitt. Vielleicht nicht unbewußt hat Heinrich Schiestl auf einer 1909 in München ausgestellt gewesenen Kreuzwegholzplastik (Kreuzübernahme durch Simon v. K.) unmittelbar unterhalb der Christusfigur auf einem Stein sein Monogramm angebracht, das man auch IHS lesen könnte. An einem modernen Kruzifix und Weihwasserkesselchen, von mir unbekannter Herkunft, findet sich das Monogramm Jesu in verschlungener Form. Auf einem andern Weihwasserbecken aus Kayserzinn (Christofle & Cie., Paris-Karlsruhe) sehen wir über dem fein modellierten Reliefkopf Jesu IHS. Auf einem Bild »die hl. Familie« von O. Völkel sehen wir das Monogramm auf dem Bruststück des Jesusknabengewandes angebracht. Und auch Leo Samberger schrieb über einen von ihm gezeichneten Christuskopf IHS. Damit ist aber das alte Buchstabensymbol wieder in seiner ureigensten Bestimmung und Bedeutung anerkannt und angewendet als Schriftzug des Namens »Jesus«, bez. als »Monogramm Jesu«.

AN EINEM MODERNEN WEIHWASSERBECKEN

MAX MECKEL, KARL SCHÄFER UND CHRISTOPH HEHL,

drei in den letzten Jahren verstorbene Meister der gotischen Baukunst.

Im Jahrgange 1912 dieser Zeitschrift schilderten wir Leben und Wirken der drei hervorragendsten Architekten mittelalterlicher Kirchenbaukunst neuerer Zeit: Ungewitter, Hase und Friedrich Schmidt. Aus ihrer fruchtbringenden Schule gingen bedeutende Architekten hervor, die die Gotik weiter belebten und tüchtige Werke schufen: es waren die Meister Meckel, Schäfer und Hehl. Der vierte im Bunde, Hauberrisser, ein Schüler Schmidts, des Meisters von St. Stephan in Wien, wirkt als der einzig Überlebende in München. Meckel ging seine eigenen Wege und bildete sich unter dem Einflusse anderer Gotiker, wie Statz, weiter aus.

Schreiber dieser Zeilen war selbst Schüler des s. Z. gewürdigten C. W. Hase in Hannover, stand in vielen Beziehungen zu Meckel, Schäfer und Hehl und hatte einst bei Meckel und Schäfer — in ihrer Zeit des Werdens — im Atelier, sowie für das von letzterem herausgegebene Werk der mittelalterlichen Holzarchitektur Deutschlands gearbeitet.

Auffallend ist, daß sich diese Meister der Gotik in ihren Charaktereigenschaften und auch im Äußern merkwürdig gleich waren. Große Gestalten mit langen Bärten, derb aber herzensgut, ganz wie die Geschichte die alten Dombaumeister, einen Roritzer, Steinbach usw. schildert. Immer seltener werden die Gotiker in unserer modernen Zeit, die auf anderen Wegen ihre Aufgaben zu lösen sucht. Ja, es will uns scheinen, als wenn alle diese hervorragenden Meister der Gotik des 19. Jahrhunderts aus längst vergangenen Jahrhunderten zu uns herübergekommen wären, um als Schatzmeister den Geist einer verschwundenen Kultur noch einmal in vollen Akkorden aufleben zu lassen.

Ein Künstler von seltenem Reichtum der Erfindung, der sich in seinen Werken hauptsächlich der Formensprache des 15. Jahrhunderts anschloß, ein interessanter Charakterkopf voll Güte, war der heimgegangene erzbischöfliche Baudirektor Max Meckel in Freiburg im Breisgau. Er kam jung und talentvoll in eine Zeit hinein, wo Wiedererwecker und tüchtige Meister der Gotik erstanden, in deren Lehre er ging und praktisch, wie es die damalige Sitte mit sich brachte, arbeitete. Als Rheinländer hatte er viel Gemeinschaftliches mit seinem Landsmann, dem Gotiker Friedrich Schmidt.

Als Sohn eines Justizrates wurde er 28. November 1847 zu Rheindahlen geboren, wo sein Vater ihn frühzeitig gleichfalls zur juristischen Laufbahn bestimmen wollte. Da der Vater jedoch wiederholt seinen Aufenthalt wechselte, verlebte er die Jugendjahre in Crefeld, Rheydt usw. und beschloß am Apostelgymnasium zu Köln seine humanistischen Studien. Geweckt durch die abwechslungsreichen Bilder der mittelalterlichen Baukunst des Rheinlandes, vor allem des Kölner Dombaues, wurde gegen den Willen seines Vaters in dem jungen Mann der heiße Wunsch reif, Baukünstler zu werden. Frühzeitig skizzierte und zeichnete er an alten Denkmälern des Rheinlandes. Dadurch wurde der damals in Köln lebende Gotiker Vinzenz Statz auf ihn aufmerksam und nahm ihn auf Wunsch in sein Atelier auf. Statz legte, wie überhaupt die damaligen Meister, Wert auf eine praktische Ausbildung — was ja die Tendenz der Gotiker mit sich bringt — und so machte denn Meckel im Sinne seines Lehrers in Köln das Gesellen- und Meisterstück als Steinmetz und Maurer, worauf er den Meistertitel erhielt.

Im Jahre 1870 sehen wir Meckel im Bureau des Dombaumeisters Wessicken in Mainz und 1871 in Frankfurt a. M. In letzterer Stadt übernahm er als Werkmeister die Wiederherstellungsarbeiten des Pfarrturmes, worauf er sich dort als selbständiger Architekt niederließ. Sein zwanzigjähriger Aufenthalt in der Mainstadt zeitigte eine Reihe Neubauten und Wiederherstellungen von Kirchen, z. B. in Mainz, Fulda, Trier und Freiburg; auch wurde er Architekt des Frankfurter Dombauvereins und unter Bischof Klein Diözesanbaumeister von Limburg. Mehrere Male wurde ihm ein Lehrstuhl für mittelalterliche Baukunst an technischen Hochschulen angetragen, den er aber ablehnte, weil ihm die Lehrtätigkeit nicht zusagte und er lieber seine ganze Kraft aus Liebe zur Kunst in den Dienst schöpferischer Tätigkeit stellen wollte. Endlich, 1894, folgte er dem Rufe des Erzbischofs Roos, der ihn für das gesamte kirchliche Bauwesen der Erzdiözese nach Freiburg berief, wo er bis zum Jahre 1901 eine ersprießliche Tätigkeit entfaltete. Von da ab nahm er mit seinem Sohne bis zu seinem am Christabend 1910 erfolgten Tode die Privatpraxis wieder auf. Dies ist in Umrissen der Lebenslauf unseres Meckel, dem die Geschichte der christlichen Kunst ein dauerndes Andenken bewahren wird. Gehen wir nun zu den Werken über, die er schuf.

Nach eingehender Prüfung seiner zahlreichen Werke will es mir dünken, daß Meckels Stärke in der Errichtung kleinerer, malerischer Kirchen lag, die er mit großer Liebe ausstattete und denen er lauschige, zur stillen Andacht mahnende Plätze usw. gab, wie sie kein anderer damaliger Zeit schaffen konnte. Die Kirchen zu Landsberg in Ostpreußen, die zu Oberrad bei Frankfurt a. M., vor allem die kleinen intimen Gotteshäuser auf dem Lande, sowie in kleinen, malerischen Ortschaften und Städten geben Zeugnis, mit welcher Liebe Meckel seine Werke der jeweiligen Gegend anzupassen wußte. Dabei war er auch ein Meister des mittelalterlichen kirchlichen Kunstgewerbes. Die Kirchen zu Lautenbach und Neustadt im Schwarzwalde, die er schuf, sind Werke von feinem Empfinden, nicht minder auch die malerisch mit Terrassen versehene, der herrlichen Umgebung und den örtlichen Verhältnissen angepaßte St. Rochuskapelle von Kiedrich bei Bingen a. Rhein. Das immerhin verhältnismäßig große Baudenkmal mit Turm ist in Putz ausgeführt, während die Strukturteile, also die Architektur, in rotem Sandstein, die Dächer und Türme in Schiefer hergestellt wurden. Malerisch wirkt der offene, dem Turm sich anschließende Ostchor mit Kanzel, der zur Abhaltung des Gottesdienstes im Freien für die alljährlich den heiligen Rochus verehrenden Pilger angelegt ist (Abb. S. 271).

Ein höchst originelles Bauwerk schuf der Meister in dem Kopernikusdenkmal zu Frauenburg in Ostpreußen, wo letzterer im Dome begraben liegt (Abb. S. 272). Er führte das ansehnliche Werk in der dortigen landesüblichen Ziegelsteinarchitektur aus. Spätere Arbeiten hat er mit seinem Sohne gemeinschaftlich zur Ausführung gebracht, so die ansehnliche Garnisonskirche in Ulm usw.

Die St. Bernharduskirche in Karlsruhe ist ein größeres Monumentalbauwerk mit drei Choranlagen. An das aus sechs Jochen bestehende Schiff lehnt sich der Hauptturm an, während über der Vierung ein Dachreiter angelegt ist. Eine größere Betonung gab der Meister dem Hauptchore mit Umgang und daranschließender kleiner Kapelle. Neben der Sakristei liegt das Pfarrhaus. Die dreischiffige Kirche ist in rotem Sandstein ausgeführt. Mit besonderer Liebe sind die Einzelheiten der Architektur gebildet (Abb. S. 273).

Neben vielen anderen Neubauten und Wiederherstellungen alter Kirchen nebst deren trefflichen Ausmalungen, beteiligte sich Meckel mehrere Male mit seinem Sohne an Konkurrenzen mit Erfolg, so bei der Konkurrenz zur Erlangung von Entwürfen zum Ausbau des Domes zu Brünn und des Römers in Frankfurt a. M. Im großen Ganzen hielt er wenig von dem modernen Wettbewerbwesen und



MAX MECKEL — ROCHUSKAPELLE BEI BINGEN A. RH.

Text S. 270

eine Ansicht darüber hat er seinerzeit in einer Unterredung mit dem Schreiber dieser Zeilen zum Ausdruck gebracht.

Wie alle unsere Gotiker war auch Meckel kein Freund des lärmenden Wesens und der Reklame. „Kein Überhasten, sondern Ruhe bedarf der Künstler, wenn er etwas Ordentliches schaffen soll", sagte er einmal zu mir. Und mit Recht bedarf keine andere Stilperiode mehr eines fleißigen Studiums und eines Vertiefens in die Konstruktion, wie die mittelalterliche Kunst, weshalb er auch nicht genug den jüngeren Architekten zu fleißigen Studien und fortwährendem Zeichnen und Skizzieren der alten Baudenkmale riet, was er bis zu seinem Lebensabende selbst getan hat. Bemerken möchte ich noch, daß Meckel sehr wohl den Zeitverhältnissen und deren Anforderungen stets Rechnung trug.

Ein ebenso hervorragender Meister der Gotik, der jedoch mehr als Lehrer statt schöpferischer Architekt Schule gemacht hat, war Karl Schäfer. Ein Kämpfer und Romantiker bis in die letzten Jahre, wo er, betrauert von seinen nach Tausenden zählenden, dankbaren Schülern, einem unheilbaren Siechtum verfiel. Schä-

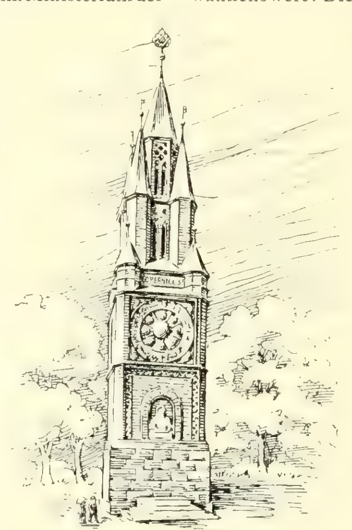
fer mußte das Schicksal seines großen Lehrers, des um die Mitte der sechziger Jahre vorigen Jahrhunderts verstorbenen Gotikers Ungewitter teilen, der auch furchtbar kämpfen und zum Schluß schrecklich leiden und enden mußte.

Schreiber dieses hatte bis Mitte der achtziger Jahre v. Jhts. für das von Schäfer herausgegebene Werk »Holzarchitektur Deutschlands«, desgleichen für die Zeitschrift für Bauwesen und das Zentralblatt, welches Schäfer im Ministerium der öffentlichen Arbeiten in Berlin leitete, viel zu tun. Schäfer war auch literarisch tätig und beschäftigte sich noch mehr als andere Gotiker unerläßlich mit Aufzeichnungen alter Kunst- und Baudenkmäler, vor allem ihrer Gesetze und Konstruktionen.

Trotz der harten Anfechtungen, die Schäfer zeit seines Lebens auszuhalten hatte, war er ein echter und großer Künstler. Geboren am 18. Januar 1844 in Kassel, mußte er nach dem Verluste seiner Eltern frühzeitig für sich selbst sorgen. Er besuchte das damalige Polytechnikum seiner Vaterstadt unter dem seinerzeit berühmten Gotiker und Lehrer der mittelalterlichen Baukunst, Ungewitter, der ihn mächtig anzog. 1860 sehen wir Schäfer im Baubureau des Gotikers C. W. Hase in Hannover, dann kam er nach mehreren Sturm- und Wanderjähren gegen Ende der siebziger Jahre nach Marburg, wo er mehrere Universitätsbauten ausführte, bei denen er jedoch Mißgeschick hatte, worauf er durch einflußreiche Gönner, die sein Können zu schätzen wußten, nach Berlin übersiedelte und Privatdozent, später Professor an der Technischen Hochschule daselbst sowie Redakteur der ministeriellen Zeitschriften für Bauwesen wurde. Die Besetzung des Lehrstuhles für mittelalterliche Baukunst an der Berliner Technischen Hochschule war eine Notwendigkeit, da bis dorthin — gleich München — eine solcher noch nicht bestand.

Trotz der großen Schülerzahl und hoher Begeisterung, die Schäfer bei seinen Schülern fand, kehrte er infolge allerhand Mißhelligkeiten Berlin den Rücken und nahm Ende der neunziger Jahre v. J. eine Professur an der Technischen Hochschule in Karlsruhe an, woselbst er das gleiche Fach wie in Berlin inne hatte und wohin ihm viele Schüler von Berlin folgten. 1906 verfiel er in eine Krankheit, die in geistige Umnachtung endete. Am 5. Mai 1908 wurde der Vielgeprüfte von seinem Leiden erlöst.

Aus der großen Zahl seiner Bauausführungen sind unter anderen vor allem folgende erwähnenswert: Die Wiederherstellungsarbeiten am Dome zu Paderborn, die Universitätsbauten in Marburg, Schloß Stumm in Holzhausen. Die Entwürfe zur Wiederherstellung des Domes in Bremen und des Römers blieben unausgeführt, während die der St. Peterskirche in Straßburg i. E., sowie des Ottoheinrichs- und Friedrichsbaues vom Heidelberger Schloß ausgeführt wurden. Sein letztes größeres und vielumstrittenes Werk war der Ausbau der im Jahre seines Todes vollendeten Türme des Meißener Domes. Als Schäfer seinerzeit mit diesem Projekte hervortrat und es eifrig verfocht, stieß er bei der Majorität der Fachleute auf starken Widerspruch.



MAX MECKEL, KOPERNIKUSDENKMAL ZU FRAUENBURG I. OSTPR.
Text S. 270

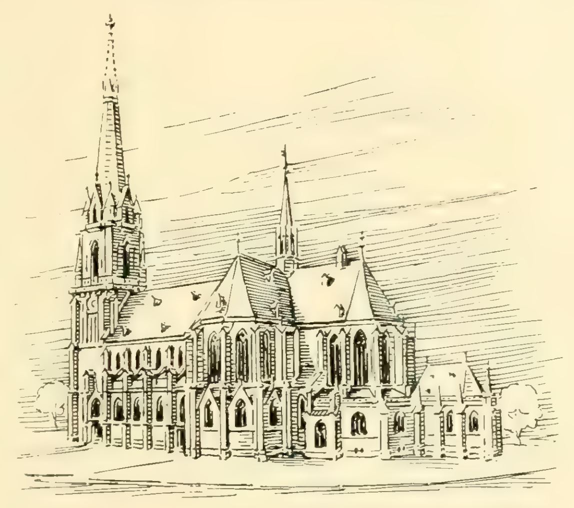
Bekanntlich hatte der hoch oben auf dem Schloßberge zu Meißen neben der Albrechtsburg liegende Dom unausgebaute Türme. Man hatte sich an das charakteristische Bild gewöhnt, genau so wie an die Türme der Frauenkirche in München, die ja auch keine gotischen Helme besitzen. Die königlich sächsische Staatsbehörde und dabei Maßgebende waren jedoch anderer Ansicht und drangen Anfang dieses Jahrhunderts auf Errichtung zweier Türme. Es wurden zahlreiche Architekten zur Einreichung von Vorschlägen und Projekten eingeladen, so auch Karl Schäfer. Nach langen Verhandlungen, bei denen die Wogen sehr hoch gingen, entschloß sich die sächsische Staatsregierung für die Entwürfe Schäfers zum Ausbau der Türme, die jetzt vollendet sind. An heftigen Angriffen, namentlich des Cornelius Gurlitt in Dresden, hat es nicht gefehlt. Schreiber dieses, der das alte frühere Bild Meißens, so oft er dort weilte, bewunderte,



LEO SAMBERGER
GEHEIMRAT JOHANNES KLASING



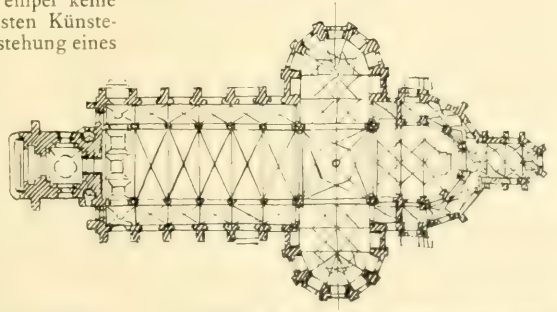
muß sich bei aller Hochachtung Schäfers doch denjenigen anschließen, die gegen den Ausbau waren. Das schöne, ruhige Bild ist eben nicht mehr das, was es einstens war.



MAX MECKEL ST. BERNARDUSKIRCHE IN KARLSRUHE
Text S. 270

Trotz mancherlei Irrungen, die selbst großen Geistern wie jedem einfachen Menschen eigen sind, war Schäfer eine tatkräftige bedeutende Persönlichkeit, ein großer Gotiker und Beherrscher der mittelalterlichen Kunst, wie es eben nur noch wenige gibt. Seine Stellungnahme zur heutigen Kunst hat Schäfer in einem Vortrage auf der Berliner Gewerbeausstellung 1896 festgelegt. Er sagte unter anderem, daß eine Kunst, die lebensfähig sein wolle, auf Tradition beruhen müsse, da die historischen Stile, gleichwie die Sprachen, Ausdrucksmittel seien, deren sich ein ganzes Volk, eine ganze Zeitepoche bediene. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hätten alle Stile auf Tradition beruht. Da erst habe man sich, wie in der Architektur so auch auf anderen Kunstgebieten, gegen die Tradition gewendet. »Es war das Zeitalter Rousseau's, wo die Menschen die Sehnsucht nach paradiesischen Zuständen, die Begeisterung für die unverdorbene Natur beherrschte«, sagte er, und weiter: Vor allem habe die Griechenschwärmerei jener Tage ihren Ausdruck gefunden in der Rückkehr zum griechischen Stil, in dem nun allenthalben gebaut wurde, und der doch, da das Tempelschema so gar nicht zu den Anforderungen der Neuzeit passen wollte, besonders weil der griechische Tempel keine Fenster hat, zu den wunderlichsten Künsteleien führte. Wenn daher die Entstehung eines neuen Stiles in der Weiterbelebung und Weiterentwicklung eines historischen Stiles zu suchen sei, so sei der griechische hiervon ausgeschlossen. Diese Weiterbelebung und Weiterentwicklung sei nun nicht etwa gleichbedeutend mit Kopieren. Wie in einer Sprache die Dichter für ewige Zeiten die herrlichsten Werke mit denselben Ausdrucksmitteln schaffen könnten, so seien auch die Architekten imstande, in demselben Stil immer wieder Neues und Schönes zu erfinden. Diese Ansicht, daß man historisch stilgerecht bauen solle, müsse durch die höheren Bauschulen verbreitet werden. Für eine Änderung des Lehrplanes, der dieses ermöglichen sollte, machte Schäfer bestimmte Vorschläge. Freilich sind die Ansichten über die Grundsätze Schäfers geteilt.

Der dritte im Bunde war Christoph Hehl, auch ein geborener Kasseler, wie Schäfer. Geboren am 11. Oktober 1847 als Sohn des Direktors der Höheren Gewerbeschule, späteren Polytechnikums, Professor Dr. Hehl, studierte er gleichfalls unter Ungewitter in Kassel und trat dann in das Atelier des 1878 verstor-



MAX MECKEL GRUNDRISS DER ST. BERNARDUSKIRCHE IN KARLSRUHE
Vgl. [illegible]



CHRISTOPH HEHL. KATH. KIRCHE IN STEGLITZ BEI BERLIN
Text S. 275

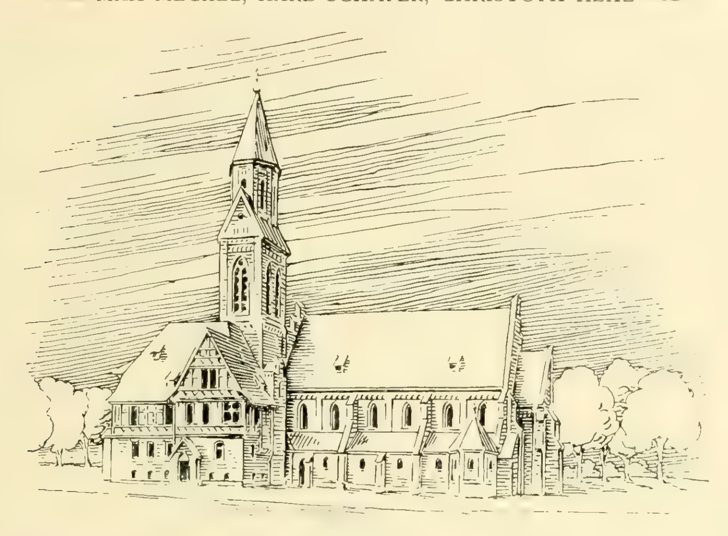
benen Gilbert Scott in London ein, zu jener Zeit, als dieser englische Meister auf der Höhe seines Ruhmes stand. Zurückgekehrt, besuchte er die Technische Hochschule in Hannover, wo Konrad Wilhelm Hase in seiner schönsten Schaffenszeit stand und sich eines großen Rufes als Gotiker erfreute. 1870 wurde Hehl aus seinem Studium herausgerissen, machte den Feldzug mit, und wurde in der Schlacht bei Wörth schwer verletzt. Aus dem Feldzuge zurückgekehrt, ging er wieder nach Hannover und trat dortselbst in das Atelier des gleichfalls damals nicht unbekannten Gotikers Erwin Oppler ein, wo er bis zum Jahre 1874 verblieb; in gleicher Stadt machte er sich dann selbständig.

Auf dem Gebiete des Wettbewerbswesens hatte er in den siebziger und achtziger Jahren großen Erfolg. Davon sei nur der große Wettbewerb um die katholische und protestantische Garnison-Doppelkirche in Dresden erwähnenswert, welcher die Berufung Hehls an die Technische Hochschule in Berlin (nach Weggang Schäfers 1894 nach Karlsruhe) zu Folge hatte.

Von seinen in Hannover ausgeführten Bauten sind die Dreifaltigkeits- und die katholische Marienkirche, dann die Elisabeth- und die Garnisonkirche zu nennen, desgleichen die Bennokirche in Linden und die Kirche in Döhren; weiterhin die Johanniskirche und das Rathaus für Harburg.

Nach meinem Dafürhalten war der Meister in der Wahl der Farbe und des Steinmaterials nicht immer glücklich. Er verwendete in Hannover zu seinen Kirchen oft hellgelbes Ziegelsteinenmaterial, was er später zum Vorteil seiner weiteren Bauten vermied.

Für Berlin schuf er die Herz-Jesu-Kirche, die Rosenkranzkirche in Steglitz und die katholische Pfarrkirche in Groß-Lichterfelde. Diese Kirchenanlage, welche Hehl 1904 und 1905 geschaffen, gehört, was Gruppierung, Formensprache und Farbenstimmung anbetrifft, zu den besten Werken norddeutscher sakraler Kunst (Abb. S. 275). Es soll hierüber ein paar Worten Raum gegeben werden. Bei der katholischen Kirche mit Pfarrhaus zu Groß-Lichterfelde bei Berlin handelt es sich um die Errichtung eines Gotteshauses in Verbindung mit einem Pfarrhause auf einem tiefen Grundstücke etwa in der Mitte des Ortes, welches an der Straße eine Frontentwicklung von rund 72 Meter bei 115 Meter Tiefenausdehnung zeigt und auf seinem hinteren, südlichen Teile später noch andere Gebäude, eine Wohlfahrtsanstalt der katholischen Gemeinde in Groß-Lichterfelde, aufnehmen soll. Bei der Verteilung der gesamten Bauanlage waren folgende Gesichtspunkte maßgebend: 1. daß die Zugänge zum Kirchenraum von der Straße aus bequem zu erreichen seien, 2. daß die Belichtung des Kirchenraumes von allen Seiten eine gleich günstige und daß 3. die Lage des Pfarrhauses so zu wählen sei, daß alle Wohn- und Schlafräume möglichst von der Sonnenseite belichtet werden können und eine bequeme Verbindung mit der Sakristei der Kirche ermöglicht werde. Bei der Lage des Grundstückes, welches von der Kornmesserstraße aus zwischen Nachbargrundstücken eingefaßt und nach Süden gerichtet liegt, mußte zu seiner praktischen Ausnutzung von einer Orientierung des Gotteshauses, d. i. von dem Einhalten der heiligen Linie in der Richtung vom Volke zum Altar Abstand genommen werden. Unter dieser Voraussetzung hat sich die (in Abbildung wiedergegebene) Gesamtanlage herausgebildet, wobei auch gleichzeitig versucht ist, in künstlerischer Beziehung dem Gesamtbilde in seinem Aufbau eine möglichst günstige Umrißlinie zu geben. Zu diesem Zwecke ist die Turmstellung an der Ostseite des Chores gewählt, gleichsam als Trennungszeichen zwischen Kirche und Pfarrhaus.



CHRISTOPH HEHL KATH. KIRCHE UND PFARRHAUS IN GROSS-LICHTERFELDE BEI BERLIN
Text S. 274

Für die Grundrißbildung des Chorraumes ist die Saalform mit polygonem Chorabschluß, mit schmalen Seitenschiffen im basilikalen Aufbau angenommen, damit der freie Blick nach Altar und Kanzel von allen Sitz- und Stehplätzen gewahrt bleibe.

Die Ausführung selbst ist im Charakter der frühgotischen Bauweise der Zeit Mitte des 13. Jahrhunderts angepaßt. Bei dem Pfarrhause bestehen die beiden Untergeschosse aus demselben Material, während das Obergeschoß und die Giebel in Fachwerk aus Kiefernholz im Charakter der Holzarchitektur Niedersachsens ausgeführt sind. Die Fenster des Mittelschiffes sind, um einer späteren Ausmalung der Kirche das volle Licht zu erhalten, in Grau, weißes Ornament auf grauem Grunde, hergestellt, während die des Chores, der Seitenschiffe und Kapellen farbige Glasmalereien mit figuralen Darstellungen aufweisen. Soweit die Beschreibung der originellen Kirche.[1])

Nach Entwürfen Hehls wurde auch die schon erwähnte eigenartige Rosenkranzkirche in Steglitz bei Berlin ausgeführt. Die katholische Gemeinde dieses Städtchens hatte sich bisher mit einem nur äußerst bescheidenen Raume begnügen müssen, so daß der Neubau einer Kirche seit Jahren zu den dringendsten Bedürfnissen zählte. Die Turmentwicklung zeigt die charakteristischen Eigenschaften Altmärkischer Dorfkirchen, deren Türme so eigenartig in dem schwermütigen Landschaftsbilde stehen. Das Gotteshaus ist in Ziegelrohbau mit weißen Blendflächen ausgeführt (Abb. S. 274).

Nach einstimmigem Beschluß sowohl seitens des Kirchenvorstandes als auch der Gemeinde wurde das Bauwerk im Geiste der ortsüblichen alten Kirchen des Mittelalters ausgeführt, um von der vielfach üblichen Kirchenschablone neuerer Kirchenanlagen Berlins und Umgegend abzuweichen und dem Gotteshause den Charakter landschaftlicher Eigenart aufzudrücken. Auf märkischer Erde, aus märkischer Erde!

Die Grundrißanlage ist eine zentrale; da bei der geringen Breite des Grundstückes eine ausreichende seitliche Beleuchtung nicht zu erlangen war, so ist dieselbe auf die Öffnungen der Kuppel, die zu diesem Zwecke möglichst tief und unmittelbar über dem Vierungsbogen ansetzt, beschränkt. Wohl befinden sich an der Chorseite Fenster, aber sie sind von der Mitwirkung bei der Tagesbeleuchtung ausgeschlossen, da sie mit farbensatten Glasmalereien versehen werden sollten. Nur die Fenster der Kuppel und die Lichtöffnungen unter der Orgelempore blieben ohne Malerei. Das Verhältnis der Lichtöffnungen zur Grundfläche des Innenraumes hat Hehl mit 1:15 berechnet.

[1]) Vgl. Deutsche Bauzeitung.

Beim Pantheon in Rom beträgt das Verhältnis der Lichtfläche zur Bodenfläche 1 : 32; wenn nun hier der Einwand gemacht werden kann, daß unmittelbar einfallende Lichtstrahlen intensiver wirken als solche, welche ihren Weg durch seitliche Fenster nehmen, so ist das Verhältnis doch immerhin ein solches, daß eine ausreichende Beleuchtung des Inneren vorhanden ist. Zur Erläuterung der Abbildung ist noch folgendes erwähnenswert. Die Lichtverhältnisse brachten es mit sich, daß der von der Kuppel nicht beanspruchte Teil des hinteren Kirchendaches nicht steil, sondern nahezu horizontal abgedeckt werden mußte, um das freie Zuströmen des Lichtes zur Kuppel möglichst nicht einzuschränken. Der Architekt verhehlte sich zwar nicht, daß diese Art der Abdeckung dem mittelalterlichen Charakter nicht entspricht, er glaubte aber doch die dringenden praktischen Forderungen in diesem Falle den Forderungen der Stileinheit voranstellen zu sollen, wobei er außerdem mit dem Umstande rechnete, daß die unausbleibliche Umbauung des Kirchengrundstückes von den Dachformen ohnedies nicht mehr viel in die Erscheinung treten lassen dürfte.

Der Gesamtaufbau und die Durchbildung der Einzelheiten sind im Geiste der märkischen Backsteinarchitektur am Ausgange des 12. beziehungsweise Anfange des 13. Jahrhunderts gewählt. Die Anwendung einer reichen Formensprache ist vermieden, der Hauptwert ist gelegt auf monumentale Verhältnisse; deshalb ist auch von dem kleinlichen Backsteinnormalformat abgesehen und dafür das Klosterformat gewählt.



ALTES SCHMIEDEISERNES GRABKREUZ AUF DEM FRIEDHOF IN GRIES (TIROL)
Vgl. den Aufsatz »Ein gotisches Dorf« in »Die christl. Kunst«, XI. Jg., S. 115

Zur Belebung der Fassaden sind die Nischen und Hintergründe der Bogenfriese hell geputzt. Im Innern ist alles geputzt mit Ausnahme der Gesimse und der Säulen mit Sockeln und Kapellen, welche in Backsteinausführung stehen geblieben sind. Die Putzflächen sind bemalt.

In den letzten Jahren, wo Hehl kränkelte, bearbeitete er noch mit seinem Assistenten Kirchenbauten für Friedenau und Lankwitz bei Berlin. Am 18. Juni 1911 starb der Meister. Mit ihm ist einer der nur noch wenigen fruchtbaren Meister der mittelalterlichen Baukunst ins Grab gegangen. Es sind Verluste, die wir tief beklagen müssen. Die drei Meister, deren in vorstehendem gedacht, werden spätere Generationen und Baukünstler in Ehren halten. Sie haben aus ihrer Zeit heraus ihr Bestes gegeben. Ehre ihrem Andenken!

Architekt Hugo Steffen

KUNST UND TUGEND

nach Schillers Anschauungen

Wenn man in der Zusammenstellung vom Guten, Wahren und Schönen dem Guten den ersten Platz einräumte, so wollte man damit vielleicht schon sein Übergewicht über die beiden andern Begriffe andeuten. Daher erklärt sich ja auch, daß man bei allen um-

strittenen Fragen immer in erster Linie die mit aufwirft: Wie stellt sich die Sache zu den Forderungen der Sittlichkeit? Wert und Unwert jedes Dinges hängen von der Antwort viel ab.

Von diesem Gesichtspunkte aus muß es reizen, zu erfahren, wie das Schöne, einer jener drei Hauptleitsterne des Menschen, zu bewerten ist. Diese Frage gestaltet sich um so interessanter, wenn wir daran denken, daß das Schöne, besonders das Schöne im engeren Sinne, die Kunst, in der modernen Pädagogik eine hervorragende Rolle spielt, daß man nach dem Sinne mancher Reformer auf dieser Basis die ganze Erziehung aufbauen will und das ganze zukünftige Menschengeschlecht dadurch zu erneuern hofft.

Wie verhält sich das Schöne zum Guten? Die Frage ist schon oft gestellt, schon oft beantwortet worden, freilich nicht immer in demselben Sinne. Hier sind die Kunstschwärmer, die Schönheitsverehrer aufgestanden und haben dem Schönen die höchsten Wirkungen zugeschrieben, haben in ihm eine Schwester, nein, noch mehr, einen vollgültigen Ersatz der Religion erblickt, haben es für die sichere Wegbereiterin der Tugend gehalten. Ihnen gegenüber steht eine Partei der Bedenklichen, aus deren Lager ganz andere, fast entgegengesetzte Meinungen schallen. Nach ihrer Meinung ist das Schöne nicht imstande, den Menschen unbedingt zu bessern, es bringt vielmehr die gegenteiligen Wirkungen hervor, es ist sogar angetan, ihn moralisch zu schädigen.

Wo steckt nun bei diesen auseinandergehenden Meinungen die Wahrheit? Es kann gewiß nur willkommen erscheinen, zu erfahren, wie ein so großer und edler Geist wie Schiller zu dieser Frage Stellung nimmt. Bei diesem Dichterphilosophen, der beides in gleichem Maße war, Moralethist und Ästhetiker, brauchen wir keine Bedenken zu hegen, daß einer der beiden strittigen Punkte zu sehr unterschätzt wird. Zudem ist es immer ein Lieblingsgedanke des Dichters gewesen, dem eigentlichen Verhältnis von Schönheit und Sittlichkeit nachzugehen, und außerdem dürfen wir getrost behaupten, daß sein eignes, wirkliches Leben in gleicher Weise dem Dienste des Sittlichen wie des Schönen geweiht war.

In den »philosophischen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts« hat Schiller unsere Frage so deutlich wie ausführlich behandelt. Das uneingeschränkte Loblied auf die Kunst, wie er es früher in den »Künstlern« gesungen hat, tönt zwar nicht in denselben hohen Tönen wieder — unverkennbar zeigen sich die Einflüsse von dem eifrigen Studium der ernsten Kantschen Philosophie — aber noch immer weiß der Dichter die starke Macht des Schönen zu würdigen, noch jetzt hält er den Hauptsatz seines Denkens aufrecht, daß nämlich der Mensch, bevor er sittlich werden könne, vorher ästhetisch gemacht werden müsse. Das Schöne, der notwendige Vorläufer der Tugend, in vielen Fällen ihr Schrittmacher! Darin liegt der Kern von Schillers Weltanschauung.

Es ist notwendig, mit einigen Worten auf des Dichters Ideal der Sittlichkeit einzugehen. Er hat es ausführlich in seiner Schrift über Anmut und Würde gezeichnet. Er entfernt sich weit von Kants Ansicht, daß echte Moral nur da vorhanden sei, wo die Vernunft nur unbedingt herrscht und die Sinnlichkeit vollständig unterjocht erscheint, wo der Wille allein vom Geiste regiert wird und das Triebleben nicht die mindeste Teilnahme an dem Handeln des Menschen hat. Eine solche Moral erscheint dem Dichter zu herbe, zu streng, ja zu ungerecht, da sie dem Prinzip der Zweiwesenheit im Menschen, dem Geistig-Sinnlichen nicht gerecht wird, und auch zu unfreundlich ist, um von selber als Ideal anzureizen. Schiller will Geist und Sinnlichkeit nicht im Kampfe miteinander wissen — abgesehen natürlich von einzelnen Fällen, wo der Konflikt zwischen beiden unvermeidlich ist — er will den Sieg der Vernunft nicht auf die Unterjochung des sinnlichen Menschen gründen, sondern er wünscht Versöhnung zwischen beiden Mächten, ein friedliches Verhältnis der Harmonie. Das ist zunächst sein Begriff von der s c h ö n e n Sittlichkeit. Er äußert zu diesem Punkte selber: Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen endlich bis zu dem Grade versichert hat, daß es dem Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben in Widerspruch zu stehen.

Und von dieser Sittlichkeit behauptet Schiller, daß sie niemand erreichen könne, der nicht vorher die Stufe des Ästhetischen durchlaufen habe. Zu erinnern ist hierbei, daß sich der Mensch in einem dreifachen Zustande befinden kann. »Der Mensch in seinem physischen Zustand erleidet bloß die Macht der Natur, er entledigt sich dieser Macht in dem ästhetischen Zustand, und er beherrscht ihn in dem moralischen.« Wenn wir an die Moral im Kantschen Sinne denken, so werden wir in dem Schönen nicht den Schrittmacher der Tugend erblicken, da Kant ja nichts von einer Harmonie der Sinnlichkeit und der Vernunft wissen wollte, da ihm keine Sittlich-

keit als rein, als gut genug erscheint, die etwas anderes ist als nur der Ausdruck der reinen Geisteswürde des Menschen. Anders liegt der Fall bei Schiller. Er will wieder jene herbe Sittlichkeit nicht, die alle Grazien zurückschreckt und einen schwachen Verstand leicht versuchen könnte, auf dem Wege einer finsteren Asketik die moralische Vollkommenheit zu suchen. Ihm ist daher auch genug, daß der Mensch jenen Zustand erreicht, wo die Macht des rohen Trieblebens nicht mehr herrscht, wo dagegen eine veredelte Sinnlichkeit in Harmonie mit der Vernunft zum schönen Handeln führt, wo die Neigungen so den Forderungen des Geistes entgegenkommen, daß, wie Schiller einmal den Vergleich bildet, die Sinnlichkeit zum Regenten im Reiche der Vernunft eingesetzt werden kann. Es leuchtet doch ein, daß nicht der sinnliche, sondern nur der ästhetische Mensch zur schönen Sittlichkeit nach des Dichters Begriffen führen kann. Wo die Sinnlichkeit geknechtet wird, wo der Geist auf ihre Mitwirkung verzichtet, da kann aber jenes Ideal nicht erreicht werden. Zu beachten ist, was der Dichter hierzu von der ästhetischen Sitte sagt: »Daß wir auch im Sturme der Empfindung die Stimme der Vernunft anhören und den rohen Ausbrüchen der Natur eine Grenze setzen, dieses erfordert schon bekanntlich der gute Ton, der nichts anderes ist als ein ästhetisches Gesetz, von jedem zivilisierten Menschen.« Durch den Geschmack werden alle jene materiellen Neigungen und rohen Begierden, die sich der Ausübung des Guten oft so hartnäckig und stürmisch entgegensetzen, aus dem Gemüte verwiesen. »Der Geschmack befreit das Gemüt von dem Joche des Instinkts.«

Auf eins sei noch hingewiesen. Der Dichter möge nicht falsch verstanden werden. Er behauptet nur, daß der sittliche Mensch vorher immer schon ästhetisch sein müsse, daß der Zustand der Sittlichkeit aber nicht unbedingt aus dem des Ästhetischen hervorgehen müsse. Das bedeutet einen wichtigen Punkt, eine Einschränkung, die nicht immer genügend beachtet worden ist. Der Dichter behauptet nirgends, daß der ästhetische Mensch auch immer sittlich werden müsse, sondern nur das Umgekehrte. Freilich soll es auch nicht außer acht gelassen werden, daß das Schöne wirklich in hohem Maße imstande ist, der Tugend vorzuarbeiten. In der Hauptsache geschieht das dadurch, daß ein Hindernis des Gutseins hinweggeräumt wird, nämlich die Herrschaft der Triebe, daß sich die veredelte Sinnlichkeit mit den Forderungen der Vernunft in Einklang setzt und dadurch schön zu han-



FISCHER-ELPONS (MÜNCHEN) HUMMER



ALOIS ECKARDT (MÜNCHEN) KIRSCHEN

deln gewöhnt, daß das Genießen wie das Schaffen von jeglichem Schönen sich immer an die höhere, edlere Macht im Menschen wendet, nämlich an seinen Geist, daß es deshalb für diesen einen Gewinn bedeutet und in Fällen des Kampfes der Geisteswürde eher zum Siege verhilft. Aus diesem Grunde wird man den Nutzen der ästhetischen Hilfe für die Erstarkung der Tugend nicht gering anschlagen dürfen.

Noch ein Punkt aus Schillers Anschauung verdient eine nähere Beachtung. Wie der Dichter sehr wohl weiß, gibt es viele, die die Wirkung des Schönen nicht nur leugnen, sondern sogar behaupten, das Schöne schädige die Moral. Und unter diesen Bedenklichen sind nicht nur solche, die bloß darum die Grazien schmähen, weil sie nie ihre Gunst erfuhren. »Auch achtungswürdige Stimmen erklären sich gegen die Wirkungen des Schönen.« Mit der ihm eignen Gründlichkeit geht Schiller diesen Behauptungen nach. Er gibt zunächst zu, daß mit der erhöhten ästhetischen Kultur oft die Erscheinung, die Einkleidung über die Sache gestellt wird, daß die Schönheit viele Menschen in ihrer Lebensführung verweichlicht hat, daß mancher schwache Verstand durch die Phantasie der Poeten verwirrt wurde, daß im Umgange der Menschen nicht mehr die reine, strenge, wenn auch manchmal abstoßende Wahrheit, sondern die angenehme Schönheit die Gesetze gibt, daß »alle Laster im Schwunge sind, die sich mit einer schönen Hülle vertragen«. Er weiß ferner, daß fast zu allen Zeiten, wo ein Volk das goldne Zeitalter der Kunst erlebte, die Moral gesunken war, so in Griechenland, in Rom, in Italien zur Zeit der Renaissance.

Nachdem noch einmal darauf hingewiesen werden mag, daß der Dichter nur behauptet hat, daß der erste Schritt vom physischen zum ästhetischen Zustande auch den zweiten vom ästhetischen zum moralischen zur Folge haben könne (nicht müsse), gehen wir mit Schillers Gedanken weiter. Gerade im ästhetischen Zustande, wo die veredelte Sinnlichkeit sich mit den Forderungen der Vernunft in Einklang setzt, wo »eine Repräsentation des Sittengefühls durch das Schönheitsgefühl« stattfindet, kommt es wohl leicht vor, daß die Vernunft geneigt ist, »einen so sehr vergeistigten Trieb für einen der ihrigen zu halten und ihm zuletzt das Steuer des Willens mit uneingeschränkter Vollmacht übergibt«. Aus diesem

Grunde unterbleibt die Kontrolle der Neigungen, der »wahre Gewalthaber im Gemüt gerät in Vergessenheit«. Auch wo bei einem Kampf dieser Gewalthaber eben die Vernunft wieder in Herrschaft treten mußte, unterläßt er diese Pflicht. Dieses Unterlassen hat verschiedene Gründe; es beruht auf der Achtung, die die Vernunft schließlich den veredelten Trieben zugesteht; es macht sich das Bestreben geltend, den Zustand des Glückes, der ästhetischen Freiheit, weiter zu genießen, vielleicht beruht es auch auf einer Schwächung der Geisteskräfte durch die lange Ruhe, endlich ist auch daran zu erinnern, daß die Gesellschaft der Menschen leicht geneigt ist, eher einen Fehler in der Sittlichkeit als in der äußeren Erscheinung zu verzeihen.



HERZ JESU
Von dem Tiroler Cyrill del'Antonio (Warmbrunn in Schlesien) geschnitzt i. J. 1910

Das ist eine Tatsache, daß sich das Kunstschöne immer in erster Linie an geistig hochstehende Menschen wendet. Für stumpfe Naturen ist es nur von geringer Bedeutung. Tatsächlich läßt sich aus der Geschichte auch beweisen, daß sich die höchste Kunstblüte immer da entfaltete, wo ein geistig hoch entwickeltes Volk die Kunst zu würdigen wußte. Es hieße nun aber einseitig urteilen, wenn man ihr eine Wirkung allein zuschreiben wollte, die in dem Zusammenspiel verschiedener Ursachen zur Unsittlichkeit geführt hat. Hohe geistige Entwicklung führt auch zu hoher allseitiger Kultur und zum Fortschritt in den Wissenschaften. Von dieser Stufe zur Falsch- und Überkultur ist aber immer nur ein kleiner Schritt gewesen.

Auch der beliebte Hinweis auf sittliche Völker mit ästhetischem Tiefstand hält nicht Stich. Zunächst muß zugegeben werden, daß manche Völker ethisch stärker veranlagt sind als andere. Verschiedene Ursachen wären dafür zu erwähnen. Aber ganz fehlte das Schöne auch bei diesen Völkern nicht; schon das weite Gebiet des Naturschönen hat immer und überall eingewirkt. Auch wird man bei den alten Germanen oder Römern beispielsweise noch lange nicht das Schillersche Ideal der schönen Sittlichkeit erreicht finden. Und endlich muß darauf hingewiesen werden, daß in den Fällen, wo ästhetische Verfeinerung und sittliche Schwäche zeitlich zusammenfallen, der Grund meist in dem Mangel an sittlicher Zucht zu finden ist. Je mehr ästhetische Erziehung, desto mehr Willenszucht ist notwendig. Damit wird zugleich der heutigen Pädagogik der Pfad gewiesen. Bekanntlich will eine starke Strömung der Kunst einen bedeutend größeren Einfluß als bisher einräumen. Wir wollen uns nicht dagegen erklären. Betonen aber wollen wir, daß dann gleichzeitig auch noch viel mehr die Charakterstärke der Sittlichkeit erstrebt werden muß[1]).

P. Hoche

[1]) Auf Grund der christlichen Glaubenslehre. D. Red.





BAUAMTSASSESSOR F. X. GROMBACH
UND BILDHAUER RAUSCHER

MARIENBRUNNEN
IN STARNBERG

Gestiftet von Apotheker Vinzenz Gresbeck in Starnberg



MICHAEL RAUSCHER — ST. RUPERTUS AN EINEM DIENSTWOHNGEBAUDE DER SALINE REICHENHALL

MICHAEL RAUSCHER †

(Hierzu die Abbildungen S. 281—303 und Sonderbeilage)

Bildhauer Michael Rauscher starb am 21. März für unser Vaterland. Er mußte im September vorigen Jahres plötzlich einrücken. Die Einberufung kam ihm selbst unerwartet und war so kurzfristig, daß er von seinen Freunden und Bekannten nicht mehr Abschied nehmen konnte. Seine Truppe kam zuerst von Linz nach Budapest, von da aus ging es in die Karpathen. Hier nahm er an den großen Winterkämpfen teil. Als Soldat war er seinen Kameraden nach ihren Aussagen ein lieber, treuer Freund und tapferer Mitkämpfer, der wo es galt, eine schwierige Sache auf sich zu nehmen, immer in erster Reihe stand; er wurde hiefür des öfteren von seinen Vorgesetzten vor der ganzen Mannschaft belobt und befördert. In seiner letzten Karte, die er an den Verfasser dieser Zeilen richtete, schrieb er: »Wir sitzen seit mehreren Wochen im Freien, bald da bald dort, ohne ständigen Aufenthalt oder Ruhe, dazu Frost, Regen und Märsche, sowie keine Nachtruhe; ich hoffe aber aus diesen Wirrnissen wieder nach Hause zu kommen.« Leider hat sich dieser Wunsch nicht erfüllt. Sein schwächlicher Körper hielt den Entbehrungen und Mühen nicht stand, er erkrankte und starb im Lazarette zu Huspt in den Karpathen, woselbst er auch begraben liegt. Die Freunde beklagen den Verlust dieses prächtigen Men-



MICHAEL RAUSCHER ALTARENTWURF

schen tief; die christliche Kunst aber verliert in ihm einen ihrer besten und arbeitsfreudigsten Mitarbeiter, von dem vielleicht für die Zukunft noch viel zu erwarten gewesen wäre.

Michael Rauscher wurde geboren am 4. September 1875 zu Traberg bei Linz in Oberösterreich als Sohn einfacher Tischlersleute. Aus seiner Jugendzeit ist nichts bekannt. Er studierte an der Münchener Akademie, wo ihn Prof. Eberle zu seinen besten Schülern zählte. Hernach war er einige Jahre in einer größeren Kunstanstalt in Offenburg tätig, die dortige Arbeit sagte ihm aber wenig zu. Es zog ihn wieder nach München, woselbst er sich in einem Vororte im Norden der Stadt, in Milbertshofen, niederließ. Daß Rauscher sich gerade da draußen ansässig machte, hatte seine guten Gründe. Rauscher war stets sehr zurückgezogen, er hatte wenig Umgang mit Menschen, er lebte nur seiner Arbeit und dies konnte er dort vollkommen ungestört. Von früh bis nachts schaffte er, man konnte spät abends zu ihm hinauskommen, so traf man ihn noch bei der Arbeit in der Werkstätte. Er schonte sich so wenig, daß er sich sogar eine nicht unbedenkliche Erkrankung der Augen zuzog; da half kein Raten und Zureden. Rauscher lebte selbst sehr genügsam. Ich habe selten jemanden getroffen, der für sich so wenig in Anspruch nahm wie er; er war mit dem wenigsten zufrieden und doch stets fröhlich und guter Dinge. Dabei hatte er aber immer viel zu tun, von seinen gleichaltrigen Berufsgenossen war er wohl einer der am meisten Beschäftigten. Jedoch einen Mangel besaß er, das heißt, wenn man diese Eigenschaft tatsächlich so bezeichnen will; er hatte nicht das geringste kaufmännische Talent. Der Kostenpunkt für eine Arbeit kam bei ihm immer erst in letzter Linie. Viele seiner Arbeiten übernahm er um sehr geringen Preis; es werden ja heutzutage bei jüngeren Bildhauern leider nur mehr unbedeutende Preise für gute Arbeiten bezahlt. Jeder andere hätte nun die Arbeit und die Art der Ausführung darnach eingerichtet. Bei Rauscher war das nicht der Fall. Unabhängig vom Preise führte er jede Arbeit derart aus, bis er selbst damit vollkommen zufrieden war. Da ist ihm manches Werk teurer gekommen, als was er selbst dafür erhielt, es sind mir mehrere solche Fälle ganz genau bekannt. Eine Nachforde-



MICHAEL RAUSCHER ALTARENTWURF

rung stellte er trotzdem nie, so sehr man ihm auch zuredete und so berechtigt sie auch oft gewesen wäre. Rauscher hatte immer mehrere Gehilfen um sich, oft vier und fünf, da er stets seine Arbeiten auch in Stein selbst ausführte. Das gegenseitige Verhältnis zu einander war hier stets das freundschaftlichste, jeder arbeitete gerne mit ihm zusammen und mancher jüngere Bildhauer ist in seiner Werkstatt praktisch und künstlerisch gefördert worden. Manche Arbeit übernahm Rauscher oft auch bloß deshalb, um seine Leute beschäftigen zu können. Wie oft sagte er mir vor der oder jenen Arbeit, hiebei habe auch der Geselle mehr verdient als der Meister. Wo eben Not war bei seinen Kameraden, da suchte er zu helfen, soweit er konnte, ohne aber hieran Aufhebens zu machen.

Und nun zu seinen Arbeiten selbst. Rauscher fertigte Entwürfe zu Kapellen, Altären, Kriegerdenkmälern, Grabsteinen, arbeitete auch öfters für architektonisch dekorative Zwecke, dann widmete er sich wieder rein bildhauerischen Aufgaben, schuf Figurengruppen, Reliefdarstellungen und Porträtplastiken und betätigte sich auch kunstgewerblich. Sein Schaffensgebiet war also nicht allein das Gebiet der religiösen Kunst; doch zog es ihn zu dieser am meisten hin, da dieselbe seinem inneren Wesen, das tiefe Frömmigkeit war, am besten entsprach. Rauschers Kunst ging wenig von theoretischen Erwägungen aus, sondern war rein praktisch, das Handwerk seiner Kunst kannte er wie wenige seiner Kollegen, er war vor allem auch ein hervorragender Holzschneider. Eine ihm gestellte Aufgabe suchte er stets, ohne viele künstlerische Erwägungen anzustellen, bildhauerisch durch Fertigung einer Anzahl von kleinen Skizzen zu lösen. Die für die Ausführung gewählte Skizze arbeitete er dann nochmals in Skizzenform genauer durch, änderte bald da bald dort, wo es ihm notwendig schien. Von der aber einmal als richtig erkannten Lösung wich er bei der Ausführung ungern und nur in Einzelheiten ab. Rauscher hatte ein gutes Empfinden für einfache strenge Gefühlsplastik in architektonischer Umrahmung. Seine Arbeiten sollten nicht lediglich formale Schöpfungen sein, sondern vielmehr



M. RAUSCHER, KAPITAL ZUM ST. FRANZISKUSALTAR IN DER NEUEN KATH. KIRCHE IN OFFENBURG A. M.

die Verkörperung ganz bestimmter Empfindungen geben. Über das linear und körperlich Schöne stellte er den inneren Wert und Ausdruck der Arbeit. Flüchtigkeit und nur andeutungsweises Arbeiten kannte er bei fertigen Sachen nicht. Jeder Arbeit ging genaues Studium voraus. Dabei sah er immer auf richtige Zeichnung, einfache Umrißlinien und klare Modellierung, wobei er das Detail jeweils immer so weit trieb, als es der Zweck und die Aufstellung der Arbeit notwendig machten. Die letzte Feile legte deshalb Rauscher an seine Arbeit immer erst nach Aufstellung derselben, er ging davon nie ab. Mögen Rauschers Arbeiten, von denen die hier abgebildeten nur ein geringer Teil sind, nicht alle gleichwertig sein, es finden sich doch darunter viele, die allen Ansprüchen genügen. In ganz Süddeutschland sind seine Arbeiten verstreut in Friedhöfen, an Landstraßen als Marterln, in Kirchen und Kapellen. Eines haben sie alle, sie zeigen den einfachen, natürlichen gleichen Sinn, der uns auch aus den alten gleichartigen Denkmälern vergangener Zeiten so anspricht, sie zeugen von gutem, biederem Wesen, von Heimatliebe und schlichter Frömmigkeit und darum, glaube ich, werden sie auch denen vertraut werden, für die sie geschaffen sind. Um wie viel mehr noch würde dies der Fall sein, wüßten sie, daß ihr Schöpfer sein Leben gegeben hat für eine heilige Sache, auch um ihretwillen.

Alle Modelle und Entwürfe, an denen Rauscher gearbeitet hat, befinden sich zurzeit noch in seiner Arbeitsstätte, sie bildeten seinen einzigen Reichtum; bald jedoch wird dieser Nachlaß in alle Richtungen zerstreut sein. Es ist dies sicherlich zu bedauern, jedoch hat Rauscher diese Arbeiten wohl auch nicht dazu geschaffen, daß sie nach seinem so frühen Tode in irgend einer Kammer verstauben, in seinem Sinne wäre es gewiß vielmehr, wenn Arbeitenden ferner Anregung durch sie gegeben würde und sie Vorbilder sein könnten für ähnliches Wirken. Wenn darum da und dort, in Friedhöfen, Kirchen und Kapellen, vielleicht auch in seiner engeren Heimat, noch Arbeiten erstehen nach seinen Plänen und Modellen, so wollen wir, seine Freunde, uns darüber freuen, daß mit seinem Tode seine Lebensarbeit noch nicht völlig abgebrochen ist, sondern daß er noch über sein Leben hinaus wirken kann. Diese Arbeiten sollen uns dann stets eine Erinnerung an ihren Meister sein, den so bescheidenen, aber tüchtigen Künstler und den einfachen, aufrichtigen Menschen.[1])

F. W. Grombach



MICH. RAUSCHER, AMTSWAPPEN FÜR DAS K. BEZIRKSAMT KULMBACH

[1]) Interessenten, welche Entwürfe Rauschers ausführen zu lassen wünschen, wird die Redaktion gerne die Adresse vermitteln, mit der sie sich in Verbindung setzen können. Wir würden es lebhaft begrüßen, wenn zum mindesten die hier abgebildeten Entwürfe behufs Ausführung erworben würden. D. Red.



MICHAEL RAUSCHER UND F. W. GROMBACH — KRIEGERDENKMAL IN GEISENFELD

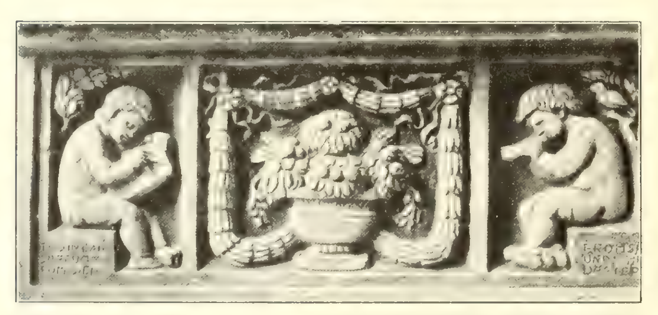
DANK DEN KRIEGERN

Wir möchten hier über dreierlei Anregungen berichten, die sich auf Ehrungen unserer Helden beziehen, und fügen unsere Stellungnahme dazu bei.

I. In Nr. 291 der Augsburger Postzeitung vom 27. Juni findet sich folgende Anregung:

»Alles wetteifert, unsern lieben Soldaten sich dankbar zu erweisen: die Lebenden zu ehren, den Verwundeten insbesondere ihre Lage erträglich zu machen und für die Gefallenen womöglich Gedenktafeln aufzustellen. Diese Äußerungen dankbarer Gesinnung verdienen gewiß alle Anerkennung. Aber es fragt sich, ob wir katholische Christen unseren Kriegern, die ihr junges Leben für uns dahingegeben haben, nicht noch in wirksamerer Weise unseren schuldigen Dank abstatten könnten. Ich meine, daß in größeren Pfarreien oder wohlhabenderen Gemeinden alljährlich etwa hundert Jahre lang ein womöglich feierliches Requiem abgehalten werden sollte. Das wäre gewiß den Verstorbenen die liebste Liebesgabe,

MICHAEL RAUSCHER — VON WEIDENBACHSCHES GRABDENKMAL IN AUGSBURG



MICHAEL RAUSCHER — RELIEFENTWURF FÜR EINE SCHULHAUSWAND

für ihre Hinterbliebenen sehr trostvoll und für unsere Schuljugend die eindrucksvollste Erinnerung an die große Zeit. Vielleicht nehmen die Gemeinden oder, wo dies nicht angängig ist, die Kriegervereine die Sache in die Hand. Vielleicht finden sich auch einige Stifter für Requiemsmessen in der Diaspora.«

In Anknüpfung an obigen Vorschlag wird in Nr. 300 desselben Blattes vom 3. Juli angeregt, in Altötting eine Benefiziumsstiftung zu errichten, mit der Verpflichtung des Benefiziumsinhabers, am Hauptaltar der Wallfahrtskapelle täglich eine Messe für die Opfer des Krieges zu lesen. Dieser Vorschlag hat wohl nur Bayern im Auge, wäre jedenfalls nur für dieses Land durchführbar, auch käme bei seiner Durchführung ein wichtiges Moment, nämlich die Heranziehung der Gemeinden zu Gebet, Erbauung und dankbarer Rückerinnerung, in Wegfall.

Dazu tritt noch eine weitere Erwägung, die uns veranlaßt, obige Anregungen in einer Kunstzeitschrift zur Sprache zu bringen. »Aus den Augen, aus dem Sinn.« Dieser Erfahrungssatz wird sich auch den Opfern des Krieges gegenüber geltend machen. Spätestens nach einem Jahrzehnt wird die Teilnahme der Gemeinde an gestifteten Gottesdiensten für die Gefallenen bereits sehr gering und damit die seelsorgerliche Seite der in ihrem objektiven Wert für die Verstorbenen gleich bleibenden Feier verblaßt sein. Ein religiöses Denkmal in oder bei der Kirche, zur Ehrung aller Teilnehmer, das die Gemeinde an allen Sonn- und Feiertagen vor Augen hat, wird dem Geistlichen bei vielen Anlässen Gelegenheit zur Auffrischung des frommen Sinnes der älteren und zur Ermahnung an die jüngere Generation bieten, so namentlich anläßlich eines Gedenkgottesdienstes, des Begräbnisses eines Veteranen und zu Allerseelen. Wer wann nur immer am Denkmal vorbeigeht, wird einen guten Gedanken fassen — ein wirksamer Prediger ist jedes christliche Kunstwerk, heute und in hundert Jahren!

Wo man Jahrtage stiften will, darf man sich deswegen noch nicht der Aufgabe der Errichtung religiöser Erinnerungsmale an die Krieger für enthoben erachten. Auch dürfen die schönsten und nützlichsten anderweitigen Ideen uns nicht zu kunstfremden Gedankengängen hinreißen.

II. Herr Maler F. Nockher in Altenbeuern gibt in einem Briefe folgende schöne Anregung:



MICHAEL RAUSCHER UND F. W. GROMBACH, ENTWURF ZUM KRIEGERDENKMAL IN ILLERRICHEN

»Als eine reizvolle, für die Verhältnisse unserer Gemeinden zweckmäßige Form für ein Kriegerdenkmal brachte ich jüngst die Bemalung unseres Pfarrhauses in Vorschlag. Das alte, massive Gebäude mit seinen ausgezeichneten Ausmaßen ist im vergangenen Jahre erfolgreich trocken gelegt worden und gegenwärtig noch unverputzt. Die Westseite, dem Markte zu gelegen, macht die eigentliche Hauptfront aus. Diese dachte ich mir den Ereignissen von 1914/15 gewidmet. Die figürliche Komposition könnte zwischen Erdgeschoß und erstem Stock eine Kriegsszene sowie eine Kartusche mit den Namen der von hier Gefallenen erhalten, während das Dachgeschoß eine sinngemäße Ergänzung im Gedankenkreis der christlichen Kunst vorteilhaft aufzunehmen imstande wäre. Die sehr geschützte Nordfront dachte ich mir zur Ver-



M. KAUSCHER HL. KARL BORROM

ewigung der Zeit von 1870/71, wofür unser Veteranenverein schon lange ein Denkmal plant. Die Namen der Toten könnten auch da in einer Umrahmung festgehalten werden, in organischem Zusammenhang mit der Gesamtkomposition. Die Waffenröcke von damals und jetzt (feldgrau) könnte ich mir, geschickt verwendet, als ein kulturhistorisches Dokument denken. Vielleicht gelingt es mir dergestalt, einem talentierten Kollegen eine dankbare Aufgabe und unseren Gemeinden ein würdiges Denkmal zu sichern.«

Wir wünschten, daß dieser Gedanke auch anderwärts auf fruchtbaren Boden fallen möchte.

III. Es ist vorgeschlagen worden (von Willy Lange), einen Heldenhain zu pflanzen, in dem jedem der gefallenen Krieger ein Baum gewidmet wäre. Der Gedanke wurde in der Presse weiter behandelt. Heldenhaine sollten erstehen und an jedem Baume sollte der Name eines der Kriegsopfer angebracht werden, auf Holztäfelchen oder besser auf einem unbearbeiteten Steinblock am Fuß des Baumes, oder es sollten die Namen an einem steinernen Altar eingehauen werden, oder es sollten um einen solchen Altar eigene Steinmale für die Namen errichtet werden.

Der Gedanke, da und dort Heldenhaine für die Gefallenen eines größeren Landesteiles, einer Stadt, oder auch einer kleineren Gemeinde anzulegen und die etwas ärmlich ausgefallene Idee der Friedens- oder Kaiserlinden von 1871 ins Große zu übertragen, hat manches für sich. Er wäre auch für jene, welche dem christlichen deutschen Volke das Christentum gewahrt wissen wollen, brauchbar, wenn in katholischen Gegenden an Stelle eines Allerweltsaltars ohne Opferidee und Opfer ein richtiger Altar angelegt würde, über dem sich ein Ziboriumsüberbau oder eine offene Kapelle erheben könnte, und an dem etwa mindestens einmal im Jahre in Gegenwart der Gläubigen der Umgegend und insbesondere auch der Kriegervereine ein feierlicher Gottesdienst für die im Kriege Gefallenen abgehalten würde. Mit einer solchen Denkmalsanlage ließe sich der vorerwähnte Vorschlag auf eine Meßstiftung gut vereinigen. An die religiöse könnte sich eine weltlich patriotische Feier anschließen. In nicht katholischen oder stark gemischten Gegenden könnten bei einem religiös empfundenen Denkmal im Heldenhain ebenfalls passende Gedenkfeiern abgehalten werden, welchen für den katholischen Bevölkerungsteil in der Kirche, angesichts eines bescheidenen kirchlichen Kriegsgedenkzeichens, ein Gottesdienst vorausgehen könnte.

S. Staudhamer

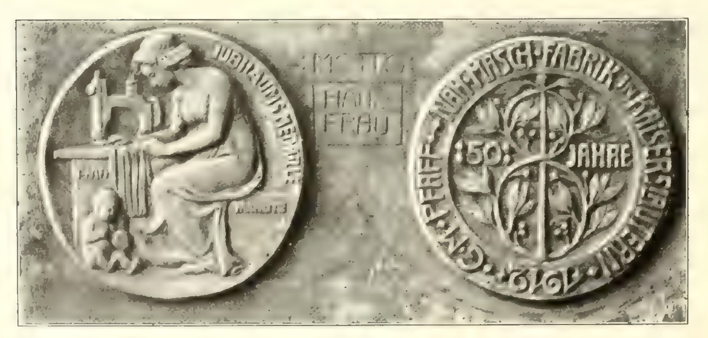


In der Gräfl. Königsegg-Aulendorfschen Kapelle zu München

MICHAEL RAUSCHER
PIETÀ, MARMOR



MICHAEL RAUSCHER UND F. W. GROMBACH, EHRENTALLERSCHES GRABDENKMAL IN KELHEIM



MICHAEL RAUSCHER WETTBEWERBSENTWURF ZU EINER JUBILÄUMSMEDAILLE



MICHAEL KAUSCHER — MUTTER DES KÜNSTLERS

VON DER MÜNCHNER KUNST NACH DEN BEFREIUNGSKRIEGEN

(Ein Beitrag zur Geschichte der Münchner Akademie der bildenden Künste.)

Von W. ZILS

Kunst und Krieg sind zwei miteinander nur schwer zu vereinbarende Begriffe, von denen letzterer die Kunst nicht unerheblich beeinflußt oder gar ausschließt. Auch jetzt hegen Münchner Künstler bange Sorgen. Für die Gegenwart ist dank der rechtzeitigen Opferwilligkeit der Kollegen, der Beihilfe des Staates und vor allem der Stadt gesorgt. Was aber wird die Zukunft bringen? Das kunstliebende Publikum erwartet hoffentlich nicht zu Unrecht eine Gesundung der von ausländischen Eintagsfliegen und Spielereien nicht mehr abhängigen deutschen Kunst. Münchner Kunst ist heute international, was sie vor 100 Jahren nur in geringem Umfange war. — Und doch regte sich damals während und nach den Befreiungskriegen ein reges, befruchtendes Leben im künstlerischen München. Hierauf einen Blick zu werfen, dürfte vielleicht gerade in der jetzigen Zeit,

in der noch mitten im Kriege Ausstellungspläne erörtert werden, lehrreich sein.

Obwohl München, wie bekannt, durch die Vorgänge vor, während und nach den Befreiungskriegen von Geld und Blutopfern nicht verschont geblieben war, wurde sowohl an öffentlichen als privaten Bauten weitergearbeitet und dies zu einer Zeit, als man mit Spannung nach Wien blickte, ob der dortige Kongreß nicht zu neuen kriegerischen Verwicklungen führe. Als Beweis brauchen nur das Hoftheater angeführt zu werden, dessen Grundsteinlegung durch Kronprinz Ludwig am 12. Oktober 1811 erfolgt war und an dem nach den Plänen des Oberbaurats und Akademieprofessors Karl von Fischer weitergebaut wurde, sowie jene 14 Häuser am Karolinenplatz, die derselbe, damals noch führende Architekt und Träger des Münchner Klassizismus im Jahre 1812 begann und 1814 vollendete.



M. RAUSCHER ST. FRANZISKUS

Teil eines Reliefs. Vgl. Abb. S. 293

Wie sah es nun an der noch jungen Akademie der bildenden Künste aus, die noch mehr, als dies heute der Fall ist, vor 100 Jahren den Mittelpunkt der künstlerischen Bestrebungen bildete? Hier wurde nicht nur eifrig und streng, wie auch im jetzigen Krieg weitergearbeitet, sondern sogar im Jahre 1814, am Namensfeste des Königs Max (12. Oktober), in den Schulräumen im Wilhelminischen (Jesuiten-)Gebäude, die 1813 wegen des Krieges verschobene Ausstellung veranstaltet, die erst am 22. Mai des folgenden Jahres geschlossen wurde. Sie übertraf trotz der vorausgegangenen schweren Zeiten die Ausstellung des Jahres 1811 mit 4—500 Ausstellungsnummern um 200. Unter den 700 Arbeiten befanden sich dabei keine früher ausgestellten Werke. Wie in Ansehung der Zahl, so übertraf die Ausstellung 1814 die von 1811 auch in Ansehung des inneren Gehalts und Wertes. Lehrer und Schüler der Akademie waren an ihr gleichmäßig in hervorragendem Maße beteiligt. In einem interessanten und seltenen, in der Städtischen Maillingersammlung aufbewahrten »Programme der Kunstausstellung und Preiserteilung der K. Akademie der bildenden Künste« vom 31. Oktober 1814 erwähnen der Direktor J. D. Langer und der Generalsekretär, der Philosoph Fr. W. Schelling, dankbar, »daß eine wirkliche Zunahme, ein lebhaftes Wachstum in allen Teilen der Kunst, besonders in der Historienmalerei und Bildhauerkunst zu spüren ist, trotzdem die Akademie Lehrer und Schüler während der Befreiungskriege in den Dienst des Vaterlandes gestellt hatte. Auch darf nicht mit Stillschweigen übergangen werden, wie die alte Liebe zu der großen und schönen Natur ihres Gebirges sich in den bayerischen Künstlern immerfort erneute und sich durch eine Reihe ansprechender landschaftlicher Werke beurkundete.«

Leider sprachen sich diese beiden hervorragenden Männer nicht weiter über den Wert der ausgestellten Werke aus, sondern wenden sich ausführlich der Beurteilung der Arbeiten zu, die zur Bewerbung um die ausgesetzten Preise im Fache der historischen Kompositionen, der Landschaftsmalerei und Bildhauerkunst eingekommen waren. Doch sind auch hier so viele allgemeine Betrachtungen niedergelegt, daß wir aus ihnen nur die günstigsten Schlüsse auf den Geist und die Tätigkeit der Akademie nach den Befreiungskriegen ziehen können, die am Schlusse beweisen werden, daß die bisherigen Urteile über die »klassizistisch verseuchte« Akademie in dem erhobenen Umfange nicht zutreffen. Schon rein äußerlich zeigt sich, daß der Wett-



MICHAEL RAUSCHER
ST. FRANZISKUSALTAR IN DER NEUEN KATH. KIRCHE IN OFFENBURG IN BADEN



MICHAEL RAUSCHER SKIZZE ZU EINEM KREUZWEG
Unausgeführt

Wirklichkeit, die Treue der Zeit, in der sich das Ereignis abspielte, verlangt. »Denn wenn freilich, heißt es, die Entwicklung und Hervorhebung dessen, was unter gegebenen Umständen immer und zu allen Zeiten gleicherweise die Menschenbrust bewegt, eine Grundbedingung aller poetischen Darstellung ist, so macht dieses allein doch nicht die eigentliche historische Kunst aus, zu der andere Mittel gehören, als die gewöhnlich geforderte Beobachtung des Kostüms.« Daß der historische Charakter der Landschaftsmalerei zum Nutzen gereicht, mutet uns heute etwas merkwürdig an. Was für die Landschaftsmalerei selbst verlangt wird, der schöne Lichteffekt, die Klarheit und Wahrheit im Farbenton, werden wir dagegen ebenso unterschreiben wie das Verlangen nach Kenntnis der Anatomie, richtigen Proportionen und edlen Formen des menschlichen Körpers und der lebendigen Wahrhaf-

bewerb nicht klein war. Die Aufgabe in der Historienmalerei »Das Opfer Noahs nach der Sündflut« hatten neun Künstler zu lösen versucht, die der Landschaftsmalerei: »Die wiederkehrende Beruhigung der Natur nach der in der Sage aller Völker verewigten allgemeinen Flut« drei und endlich die der Bildhauerkunst »Theseus, der den Fels hebt, unter dem seines Vaters Schwert verborgen liegt«, sechs Künstler. Die Kritiken muten uns heute trotz ihrer großen Strenge als ein erfreuliches Dokument der fortschrittlichen Gesinnung der Münchner Akademie an. Sie haben bei ihrer Betonung der Wichtigkeit des Naturstudiums gegenüber der damals in Deutschland vorherrschenden klassizistischen Atelier-Kunstrichtung etwas »Revolutionäres« an sich. So wird dem Verfasser eines Bildes als Fehler vorgeworfen, daß man ihm die Bildung »mehr nach Kunstwerken als nach der Natur« anmerkt. Ausdrücklich spricht sich die Akademie gegen das Häßliche, das Ekelhafte in der Kunst aus, das durch keinen Gebrauch zu rechtfertigen ist. Bei den historischen Gemälden wird die sinnliche und lebendige Vergegenwärtigung des Geistes und der Art der Vergangenheit, die ganze Kraft der



MICHAEL RAUSCHER GRABDENKMAL
Wettbewerbsentwurf, preisgekrönt



MICHAEL RAUSCHER KREUZIGUNGSGRUPPE

Wettbewerbsentwurf, preisgekrönt

tigkeit des Dargestellten bei dem plastischen Werk.

Die Preisträger in den drei Klassen waren der aus Dornbirn gebürtige, spätere Professor am Polytechnikum, Historienmaler Jos. Ant. Rhomberg, der Landschafts- und Historienmaler Jos. Ant. Koch aus Tirol und der Innsbrucker Bildhauer Jos. Haller, der seit 1810 der Akademie angehörte. Koch lebte damals in Wien und war bereits im Jahre 1812 »wegen der Achtung der Akademie für das eigentümliche Talent« zu ihrem korrespondierenden Mitglied ernannt worden. Die christliche Kunst hat sich weniger mit dem in der Kunstgeschichte z. Zt. »abgetanen« Koch (1768—1839), der hier erst- und letztmals einen religiösen Vorwurf — es sei denn, daß man seine Zeichnungen und Darstellungen aus Dante an der Villa Massimi in Rom hierher rechne — behandelte, zu beschäftigen als mit Rhomberg (1786—1855), von dem viele Bilder bayerische Landkirchen schmücken, wie eine Taufe Christi in der Kirche zu Rosenheim, eine Anbetung der drei Hirten in der Münchner Metropolitankirche zu U. L. Frau und die Taufe Christi in der Kirche seines Heimatortes Dornbirn in Vorarlberg. Jos. Haller (1792—1826) ging ganz in der klassischen Kunst auf, wie die drei Statuen in dem Giebelfeld und das Relief im Göttersaal der Glyptothek, sowie die Karyatiden in der Königsloge des Hoftheaters zu München beweisen. Eine öffentliche Belobung erhielt außerdem noch in der historischen Klasse Joh. Nep. Muxel (1790—1870), welcher der aus Bezau eingewanderten Münchner Künstlerfamilie entstammte und der Akademie als einer der ersten vier »Eleven« seit der Gründungszeit angehörte. Der Wunsch seiner Lehrer, daß er fortfahre, seinem schönen und löblichen



MICHAEL RAUSCHER ENTWURF ZU EINER WEGKAPELLE

Kirche erzählen. Sein Hauptwerk ist das Erzstandbild des Kaisers Maximilian (1828) in Passau, wo er 1844 starb. In der Kunstgeschichte[1]) wird er fälschlicherweise als »Preisträger der Akademie« aufgeführt, was er nach dem klaren Wortlaut des Gutachtens nicht war.

Zum Schlusse kommt das Programm auf die Frage zu sprechen, wodurch viele junge Künstler namentlich auf dem Gebiete der Plastik so Vorzügliches leisten konnten. Sie schreibt dies in erster Linie den liberalen Einrichtungen ihrer Anstalt zu, die, im Gegensatz zu anderen Kunstschulen, die »ihre Abgüsse unter Schloß und Riegel legen«, ihre Antiken- und Abgußsammlung vom Morgen bis zum Abend offen hielt. Zu diesem traulichen Verhältnis, in das sich der junge Künstler zu den Werken des Altertums gesetzt sah, kam die beständige Gelegenheit, die schöne Natur zu sehen und mit Ruhe zu studieren, der — vor 100 Jahren noch eine Seltenheit — im Winter alle Abende und im Sommer alle Morgen zwei Stunden hindurch ein ausgewähltes Modell zum Vorbild diente.

Wir haben verschiedentlich die Stellen unterstrichen, in denen sich die Akademie gegen die einseitige Bildung des Künstlers an Antiken und für das Naturstudium ausspricht. Und dies mit gutem Recht, denn zu einem der immer wieder in der Kunstgeschichte mitgeschleppten falschen Urteile über die Münchner Akademie gehört das über seinen damaligen Direktor von Langer als Vertreter »eines gehorsamen Klassizismus mit französischen Regeln« (Knackfuß), »eines gut dressierten hölzernen Pedanten ohne alle Eigentümlichkeit, der nur das Zeichnen nach der Antike pflegte, das Studium der Natur aber gar nicht schätzte und vernachlässigte« (Pecht). Selbst Berthold Riehl, der die Gründung der Akademie im Rahmen der Zeit behandelte[2]), nennt Langer einen »schulgerechten Klassizisten«. Bereits Eugen v. Stieler hat in seiner Festschrift zur Hundertjahrfeier der

Sinne auf dem bisherigen Wege zu folgen, ging leider nicht in Erfüllung. Muxel wurde Zeichenlehrer bei der Familie Leuchtenberg und später Aufseher in deren Gemäldesammlung, deren Schätze er 1835 veröffentlichte. Dem Urheber des zweiten, im Umriß ebenfalls veröffentlichten Theseus stellte es die Akademie frei, sie zur Veröffentlichung seines Namens zu ermächtigen. Obwohl sein Werk ein gefälliges »Ganzes« bildete, zeigte die Ausführung für den damaligen Münchner Kunstrichtergeschmack zu viel »Zartheit« und verriet allzusehr die »durch Anschauung von Antiken gebildete Kunstrichtung«. Der Verfasser war der Bildhauer Christian Jorhan d. J. aus Passau, der, geboren 1759 als Sohn des gleichnamigen Bildhauers, der christlichen Kunst im späteren Leben zahlreiche treffliche Werke lieferte, von denen die Grabmäler und der Marmortabernakel im Passauer Dom, das Regensburger Münster und die Wegscheider

[1]) Vgl. die Künstlerlexika von Nagler, Singer usw.
[2]) Beilage zur »Allg. Ztg.« 1896, Nr. 61 und 62.

Akademie[3]) auf das Schiefe in diesen Urteilen hingewiesen. Langers von Stieler auf Seite 31 mitgeteilter Bericht vom 2. Februar 1809 an den König beweist das Gegenteil. Der Direktor schrieb hier: »Der seit fünfzig Jahren fast allgemein betretene Weg, auf dem das Studium der Kunst seine erste Richtung fast ausschließlich durch die Nachahmung der Werke des Altertums und anderer vorhandener Meister erhielt, führte zuletzt zur Einseitigkeit, zur Manie und zur Gehaltlosigkeit. Wo nur immer ein neuer frischer Geist der Kunst in ganzen Zeiten oder im einzelnen Künstlern sich regte, wurde dieser jederzeit durch ein abermaliges Zurückgehen auf die Natur geweckt.« Daß Langer diese in der damaligen Zeit ungewohnte Ansicht nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch bei seinen Schülern anwandte, erweist zur Genüge obige Kunstkritik. Wir können demnach ruhig über das von Stieler gefällte Urteil, daß Langer für Verbreitung eines tüchtigen Könnens Vorzügliches leistete und gegenüber der damals modernen Richtung des Klassizismus nicht rückständig war, hinausgehen und behaupten, Langer und mit ihm die Akademie hat durch die bei der Kunstausstellung 1814/15 ausgesprochenen Ansichten vorbildlich gewirkt. Sieben Jahre nach der Ausstellung bestätigt unsere Behauptung ein bisher auch von Stieler vergessener Brief über die »Kunstakademie«[4]) vom 13. Januar 1822 ausdrücklich, wenn u. a. mitgeteilt wird: Der Unterricht besteht hauptsächlich in dem Studium nach der Natur. Wir erfahren auch hier, daß es dem angehenden Künstler ganz überlassen blieb, seiner eigenen Phantasie zu folgen. Man wurde in den Regeln der Kunst angeleitet, war aber im übrigen keinem Zwange unterworfen. Der Brief schließt die allgemeinen Betrachtungen mit der Bemerkung, daß die Akademie einzig in ihrer Art genannt werden kann, anderwärts Nachahmung und dadurch den besten Werdegang finden möge.



MICHAEL RAUSCHER ST. MARTIN

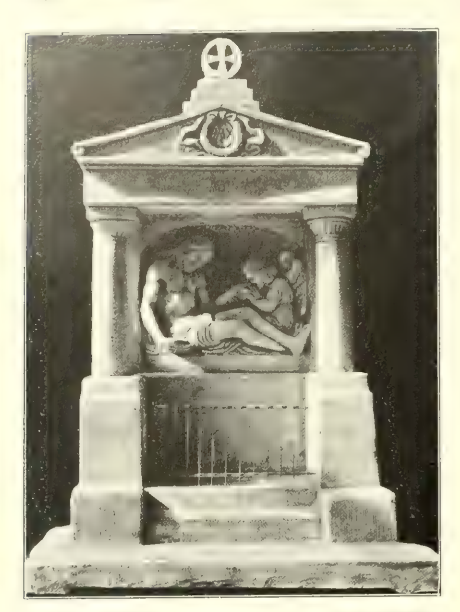
Wettbewerbsentwurf, preisgekrönt

Als bahnbrechend wird also die Münchner Kunstschule bezeichnet, und das war sie auch auf dem uns am nächsten liegenden Gebiet, der christlichen Kunst. Vergegenwärtigen wir uns, daß in Deutschland auch an den Akademien der öde und undeutsche Klassizismus als Rückschlag gegen die leichte, tändelnde Auffassung des Rokoko auf die Spitze getrieben wurde. Die religiöse Kunst mit ihrem sittlichen Ernst, ihrer ernsten Lebensauffassung hatte hiernach keinen Platz mehr weder in der Künstlerwerkstatt noch in seiner Schule. In dem überwiegend katholischen München vergaß seine Akademie die religiöse Kunst trotz des Lebens in der Antike nicht. Es stellte die Preisaufgabe in der historischen Klasse aus dem Alten Testament und lehnte sich in der landschaftlichen an einen Naturvorgang derselben Zeit an. Das war damals ein Verdienst, wie es größer auch in der jetzigen Zeit nicht sein könnte. Sicherlich hat damals die religiöse Kunst dazu beigetragen, die Kunst dem Volke, das sich bei alten Griechen und Römern nicht wohlfühlen konnte, näherzubringen.

Mit den zeitgemäßen Wünschen Langers

[3]) Die K. Akad. d. bild. Künste zu München 1808/58, München 1909.

[4]) Im Auszug mitgeteilt in »Artistisches Notizenblatt« der Dresdner »Abendzeitung« Nr. 5 vom 6. März 1822, herausg. v. C. A. Böttiger.



MICHAEL RAUSCHER GRABDENKMAL
Entwurf

und Schellings kommen wir zum Schlusse unserer Betrachtungen: Möge der Akademie und der Münchner Kunst vergönnt sein, ihre Vorteile ferner in Ruhe und nach ihrer Überzeugung zu genießen, mögen diese so mächtig anregenden und in jedem Betrachten vaterländischen Kunstfeste (Ausstellungen) auch fernerhin durch jene lebhafte Teilnahme der Künstler und des kunstliebenden Publikums unterstützt werden.

Wir haben im Eingange erwähnt, die Münchener Kunst vor 100 Jahren sei bereits, wenn auch noch nicht in dem heutigen Umfange, international gewesen. Das lehrt uns ein Blick auf die stattliche Besucherzahl, die zum Teil wie die Kaiserin von Rußland durch die damaligen Zeitumstände hierher geführt, das Ausland stellte[5], vor allem aber die Länder Europas. Auch Kronprinz Ludwig, der ebenso wie König und Königin die Ausstellung mehrmals besichtigte, brachte ihr bereits großes Interesse entgegen.

5) »Münchener Politische Zeitung« Nr. 120 vom [illegible]).

DIE ELISABETHKAPELLE DES BRESLAUER DOMES

Kunsthistorische Studie von Professor Dr. Bernhard Patzak (Breslau)

Wieviel die Stadt Breslau neben frommen und wohltätigen Stiftungen, insbesondere in der Förderung der Wissenschaften und Künste ihren Bischöfen verdankt, gedenke ich später in meinem seit Jahren vorbereiteten Werke »Breslau als Kultur- und Kunststätte« in großem Zusammenhange darzustellen. Aus diesen meinen Forschungen erlaube ich mir in der vorliegenden Studie ein kleines Kapitel über die Baugeschichte der St. Elisabethkapelle des Breslauer Domes herauszugreifen und zu veröffentlichen.

Besonders glanzvolle Tage führten die Breslauer Bischöfe des gegenreformatorischen Zeitalters herauf. Sie waren es eigentlich, die den fürstlich repräsentierenden Baustil des sogenannten Barock in Schlesien und in seiner Landeshauptstadt eingebürgert haben. Es waren vornehme, aristokratische Naturen, die, dem Zuge der Zeit folgend, sich neben ihrem Amte als Seelenhirten gern als lebensfrohe Menschen betätigten; die neben ihrer höfischfeinen, diplomatischen Schulung auch eine durch weitverzweigte Reisen erworbene, umfassende Welt- und Menschen-



MICHAEL RAUSCHER MADONNA IM ROSENKRANZ



MICHAEL RAUSCHER DECKEL FÜR EIN EVANGELIENBUCH
Das ausgeführte Werk in Linz a. D.

kenntnis und tonangebenden Kunstgeschmack mitbrachten.

Einer der hervorragendsten Kunstfreunde jener Tage, der in Breslau eine neue Kunstblüte zur Entfaltung brachte, war der Kardinal und Fürstbischof Friedrich, Landgraf von Hessen-Darmstadt. Er wurde als der jüngste von drei Söhnen des Landgrafen Ludwig V. und der Markgräfin Magdalena von Brandenburg am 28. Februar 1616 zu Homburg vor der Höhe geboren. Entsprechend der damaligen Auffassung von einer vorzüglichen Fürstenerziehung, daß das Reisen in fremden Ländern eine unvergleichliche Schule allgemeiner Bildung sei, wurde der junge Landgraf im August des Jahres 1632 zunächst in jene weltberühmte Kulturzentrale, in der man sich aus erster Hand das »savoir vivre« des Edelmannes aneignen zu können glaubte: nach Paris geschickt. Im nächsten Jahre erfolgte ein Besuch der bedeutendsten niederländischen und holländischen Städte. Nach einem kurzen Aufenthalt im Süden kehrte Friedrich in die Heimat zurück. Hatten diese seine ersten Reisen in die Fremde des Jünglings Gesichtskreis beträchtlich erweitert, so hatte für sein weiteres Leben eine viel höhere Bedeutung seine dritte Reise, die er im Herbst des Jahres 1634 nach Italien antrat. Das damals einen neuen Glaubensfrühling erlebende Italien, insbesondere sein Aufenthalt in der ewigen Stadt, wurden ihm Veranlassung zum Übertritt in die katholische Kirche. Und nicht zum wenigsten die von der gewaltigen Bewegung der Gegenreformation als hilfreiche Bundesgenossin verehrte Kunst jener Zeit dürfte seine tief religiös veranlagte Natur mit zu diesem bedeutungsvollen Lebensschritt bestimmt haben. Mit der von Räß[1]) und Buchmann[2]) behandelten Geschichte seiner Konversion haben wir uns hier nicht zu beschäftigen, sondern mit seiner Kunstauffassung.

In Rom von mächtigen Förderern der Kunst, wie unter anderem den Kardinälen Barberini und Savoja, mit offenen Armen aufgenommen, sah er jene festlich-heitere und würdevoll repräsentierende Kunstblüte sich entfalten, deren Pracht und Duft erst unsere Zeit zu verstehen und zu würdigen beginnt: die Kunst des sogenannten Barock. Es war in erster Linie die Kunst Lorenzo Berninis und die Alessandro Algardis, der Friedrich persönlich nähertrat. Für die Familie seines Freundes Barberini vollendete damals Bernini im Verein mit Borromini den von Carlo Maderna 1624 begonnenen prunkvollen Familienpalast. Friedrich von Hessen sah Bernini in jenen Tagen damit beschäftigt, kleine, durch zentrale Kuppelanlagen disponierte Kapellen in ältere Kirchen einzubauen. Gerade in diesen kleinen Schöpfungen kam Berninis charakteristische Begabung zur höchsten Geltung. Hier, so z. B. in der Cappella Raimondi in San Pietro in Montorio, in San Domenico e Sisto und in Santa Maria della Vittoria, arbeitete der Künstler als einer der ersten darauf hin, den in perspektivisch den Raum erweiternden Nischenbauten aufgestellten Statuengruppen durch überraschend feine, magische Lichtführung von oben, oder von der Seite her, den Reiz visionärer Erscheinungen zu verleihen[3]). Hier fand also der kunstsinnige Landgraf jenes typische Vorbild, das

[1]) Andreas Räß: Die Konvertiten seit der Reformation, Freiburg i. B. 1870, Band V.

[2]) Paul Buchmann: Friedrich, Landgraf von Hessen-Darmstadt, Malteserritter, Kardinal und Bischof von Breslau. Ein Beitrag zur Breslauer Bischofs-Geschichte. Breslau 1883. — Auf dieser Studie fußen meine biographischen Angaben.

[3]) Vgl. C. Gurlitt: Geschichte des Barockstiles in Italien, Stuttgart 1887, Seite 416/17.



MICHAEL RAUSCHER, ENTWURF ZU EINEM GRABDENKMAL

er später als Fürstbischof von Breslau in seiner Lieblingsschöpfung, der St. Elisabethkapelle, nachzuahmen suchte. Nicht selten dürfte Friedrich, wie es uns ein Augenzeuge in einem an den Herzog von Modena gerichteten Briefe vom 27. März 1658 schildert[4]), im Gefolge des kunstfreundlichen Papstes Urban VIII. von Kirche zu Kirche in der ewigen Stadt gepilgert sein, um die Fortschritte der zahlreichen, von dem genannten Papste geförderten künstlerischen Unternehmungen zu besichtigen. Jener authentische Bericht, der sich im Archivio di Stato in Modena, in den Manuskripten der Cancelleria Ducale befindet, lautet in Übersetzung folgendermaßen: »Es fanden sich 14 Kardinäle zum Dienste des Papstes ein, und zwar waren dies folgende: Franciotto, Gabrielli, Fachenetti, Vidrean, Chigi, Meltio, Ottoboni, Rospigliosi, Raggi, Rondinino, Langravio (das war also unser Kardinal Friedrich), Carlo Barberino, Azzolino, Odescalchi, und außerdem alle Ritter vom Levé.



MICHAEL RAUSCHER, ENTWURF ZU EINER KREUZWEGSTATION

Mit dieser Begleitung wollte der Papst in der Kirche zur Madonna del popolo sein, wo sich gerade damals der Cavaliere Bernini befand. Mit ihm machte unser Herr einen Rundgang, nach allen Richtungen die Kirche betrachtend, und sich über die vielen neuen Arbeiten unterhaltend, unter denen einige bereits beendigt, andere erst begonnen waren.« Landgraf Friedrich, der also unter dem Übernamen »Il Langravio« bei den Römern allgemein bekannt und beliebt war, und der in der ewigen Stadt als Kardinalsdiakon, später als Protektor der deutschen Nation und als Orator imperialis (nämlich des Kaisers Leopold I.) eine bedeutende Rolle spielte[5]), kannte nach alledem ohne Zweifel den Cavaliere Bernini persönlich. Es ist demnach also durchaus nicht unwahrscheinlich, daß die über dem Eingange der Elisabethkapelle des Breslauer Domes stehende Porträtbüste des Kardinals tatsächlich von dem berühmten römischen Bildhauer



M. RAUSCHER ENTWURF ZU EINEM KRIEGERDENKMAL

[4]) Vgl. Stanislao Fraschetti: Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo, Milano 1900, Seite 282.

[5]) Vgl. P. Buchmann: a. a. O. Seite 20.

herrührt, dem sie eine lokale Tradition zuschreibt[6]). In der Kirche Santa Maria del popolo konnte damals Kardinal Friedrich auch jene beiden Schüler Berninis, besonders den bedeutenderen, namens Ercole Ferrata, arbeiten sehen, wo dieser nach Fraschetti[7]) unter anderem in den beiden Seitenkapellen des Querschiffes die fliegenden Engel schuf, welche die Rahmen der Altargemälde stützen. Kardinal Friedrich muß viele Schöpfungen dieses Künstlers in Rom kennen und seine Eigenart schätzen gelernt haben; denn sonst hätte er ihn wohl später nicht beauftragt, die für seinen Breslauer Lieblingsbau bestimmte bedeutendste plastische Gruppe auszuführen. Der Schöpfer dieses in seiner Art hervorragenden Kunstwerkes heißt also nicht, wie alle Breslauer Lokalschriftsteller bisher in rührender Beharrlichkeit weitergebucht haben, Herkules Floretti, oder Fioretti, sondern Ercole Ferrata. Durch die Verdrehung dieses Namens wurde der Schöpfer der Elisabethstatue und der beiden vor dem Altare schwebenden Cherubime bis jetzt zu einer kunstgeschichtlich unbekannten Künstlerpersönlichkeit, ja erst kürzlich in Malkowskys unglaublich seichter Schrift »Schlesien in Wort und Bild« sogar zu einem mittelmäßigen »italienischen Marmorarbeiter« herabgewürdigt[8]). Die Verstümmelung dieses Künstlernamens geht offenbar auf eine alte Quelle zurück, aus der auch der im übrigen gewissenhafte Kundmann[9]) geschöpft haben dürfte. Das Breslauer fürstbischöfliche Diözesanarchiv besitzt einen etwa um 1700 in lateinischer Sprache geschriebenen Bericht[10]) über die künstlerische Ausstattung der Elisabethkapelle, der durch eine mehr detaillierte deutsche Beschreibung (vorher »authentica relatio« genannt) ergänzt



MICHAEL RAUSCHER — MATER DOLOROSA

wird. Hier heißt es unter anderem folgendermaßen: »Alle diese Stücke seyn zu Rom von dem berühmten Meister Hercule Ferrati verfertigt worden.« Hier ist also bereits der Name Ferrata in Ferrati abgeändert worden. Auf einem gelegentlich der am 5. September 1700 stattgefundenen feierlichen Eröffnung der Kapelle gedruckten und zur Erinnerung verbreiteten Flugblatte[11]) heißt es in demselben Wortlaut der erwähnten Vorlage, aber mit weiterer Verdrehung des Künstlernamens folgendermaßen: »Alle diese Stücke seynd zu Rom von dem berühmten Meister Hercule Ferraeti verfertiget worden.« Daraus machten denn schließlich Daniel Gomolcky[12]) und Christian Kundmann[13]) Flerreti. Zuerst bei Friedrich Wilhelm Erdmann[14]) erscheint dann

[6]) Vgl. Daniel Gomolcky: Des kurtz gefassten Inbegriffs der vornehmsten Merckwürdigkeiten In der Kayser. und Königl. Stadt Breslau In Schlesien. Erster Theil... Bresslau (1733), Seite 26. — Vgl. Anmerkung 10.

[7]) Vgl. St. Fraschetti, a. a. O. Seite 282. Vgl. Corrado Ricci: Baukunst und dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien, Stuttgart 1912, Seite 85.

[8]) Georg Malkowsky: Kultur- und Kunstströmungen in deutschen Landen: Die Preußischen Ostmarken. I. Schlesien in Wort und Bild, Braunschweig und Berlin 1913, Seite 60.

[9]) Johann Christian Kundmann: Silesii in nummis, oder Berühmte Schlesier in Müntzen ... Breslau und Leipzig 1738, Seite 468.

[10]) Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4. Akten der St. Elisabethkapelle am Dom, betr. Nachlaß des Kardinals Friedrich von Hessen.

[11]) Würdiges Andenken Von dem ... Stamm-Hause der H. Elisabethä.., von der Heil. Elisabeth an biss auff Friedericum... Bischoffen zu Bresslau etc., Welcher... der H. Elisabeth diese.. Capelle Funditus aufferbauet hat.... o. O. u. J. 2. Bl. Breslau. Stadtbibliothek Ys 1029. Auch das Diözesanarchiv besitzt mehrere Exemplare dieses Flugblattes.

[12]) D. Gomolcky, a. a. O. Seite 25.

[13]) Vgl Anmerkung 9.

[14]) Fr. W. Erdmann: Beschreibung der Kathedral-Kirche ad St Joannem und der Kirche zum heiligen Kreuz auf der Dominsel zu Breslau ... Breslau 1850, Seite 77.

die Form »Floretti«, wie sie auch Lutsch[15]) übernahm, aus dessen Inventar der Breslauer Kunstdenkmäler sie wiederum mehrfach abgeschrieben wurde. Möge man diese vielleicht etwas umständlich erscheinende faktische Berichtigung nicht als kleinlich beurteilen. Denn dadurch, daß es mir glückte, im Breslauer fürstbischöflichen Diözesanarchiv die nach dem Tode des Kardinals (1682) zwischen den Testamentsexekutoren und den römischen Agenten geführte Korrespondenz zu entdecken, gewinnt das von mir mitgeteilte neue Forschungsergebnis, daß der betreffende Skulpturenschmuck von Ercole Ferrata stammt, für die Entwicklungsgeschichte der Kunst in Schlesien eine hervorragende Bedeutung. War doch Ferrata neben Bernini und Algardi der bedeutendste Bildhauer seiner Zeit! Sein ungemein reiches und vielfältiges Schaffenswerk verdient eine gründliche, kunstwissenschaftliche Behandlung, die beweisen würde, daß der Künstler ganz zu Unrecht nach seiner übertriebenen Verherrlichung durch die Zeitgenossen vergessen wurde. Wir können im vorliegenden Falle nur einige typische Züge seines Schaffens berücksichtigen, um uns aus dieser Betrachtung einen Maßstab zu bilden, nach dem wir die kurz vor seinem Tode entstandenen Breslauer Skulpturen vom ästhetischen Standpunkt aus bewerten können.

Nachdem der in dem kleinen Dörfchen Pelsotto im mailändischen Gebiet um 1614 geborene Künstler zunächst in Neapel dekorative Statuen gearbeitet hatte, begab er sich nach Rom, wo er die Antiken gründlich studierte. Vielleicht mehr als bei seinem späteren Lehrer Bernini tritt der Einfluß dieser Studien an seinen Werken des öfteren zutage. In der ewigen Stadt fand der junge Bildhauer abwechselnd bald in der Werkstätte des Algardi, bald bei Lorenzo Bernini umfassende Beschäftigung. Hierüber unterrichten die Biographien, welche die Kunstschriftsteller Bellori, Pascoli, Passeri, Baldinucci, Cicognara, Bertolotti und Fraschetti[16]) unserem Meister gewidmet haben. Mit einer staunenswerten Anschmiegungsgabe paßte sich Ferrata bald dem einen, bald dem andern der beiden genannten Vorbilder an, hat aber auch in mehreren Fällen durchaus Selbständiges geleistet, wobei er sich, wie gesagt, mehr als seine Vorbilder an die Antike anschloß. Unter den für Algardi ausgeführten Arbeiten hebe ich folgende hervor: Für dessen Grabmal Leos XI. in der Peterskirche in Rom, auf dessen Gruppierungstypus übrigens Domenico Guidi in seinem Grabmonument des Kardinals Friedrich von Hessen unverkennbar zurückgriff, lieferte Ferrata nach Baldinucci[17]) die allegorische Frauengestalt der Freigebigkeit mit einem Pretiosen und Goldmünzen ausschüttenden Füllhorn. Charakteristisch sind an ihr der meisterhafte Faltenwurf und die liebevolle naturalistische Behandlung der aristokratisch schlanken Hände, typische Merkmale, die uns an Ferratas St. Eli-



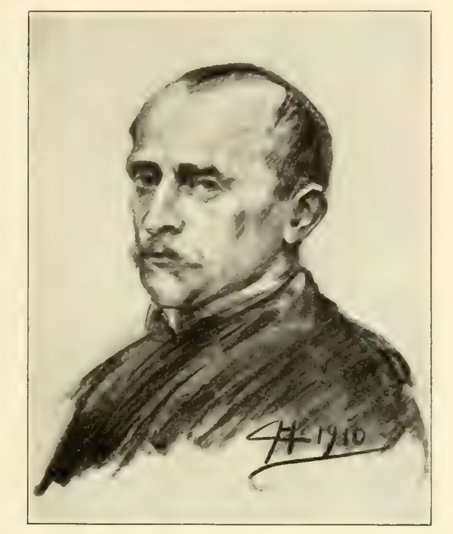
[illegible]SCHER, ENGEL AM ALTAR DER ABTEI-[illegible]CHE NEUSTADT AM MAIN

[15]) Lutsch, H.: Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien, I. Die Stadt Breslau. Breslau 1886, Seite 24.

[16]) Giovanni Pietro Bellori: Le vite de'pittori, scultori ed architetti moderni ... Roma 1728 (Seconda edizione) Seite 157; Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni scritte, e dedicate alla maesta di Vittorio Amadeo Re di Sardegna da Lione Pascoli. In Roma 1730, Seite 237—247; Johann Baptist Passeri: Leben der Maler, Bildhauer und Baumeister, welche in Rom gearbeitet haben und zwischen den Jahren 1641—1673 gestorben sind. Aus dem Italienischen übersetzt. Dresden und Leipzig 1786, Seite 239—251; Filippo Baldinucci: Notizie de' professori del disegno. Milano 1811, Vol. X. Seite 429—458; Leopoldo Cicognara: Storia della Scultura ... Prato, 1824. Vol. V. Seite 174—178; A. Bertolotti: Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII, Studi e ricerche negli archivi Romani. Milano 1881, Vol. II. Seite 170—176, S. 240, 277; St. Fraschetti, a. a. O.

[17]) F. Baldinucci, a. a. O. 437.

sabeth und an seinen vor dem Altar der Breslauer Kapelle schwebenden Engeln (Abb. S. 305) wieder begegnen werden. Auf dem von Algardi begonnenen, aber wegen Erkrankung nicht eigenhändig vollendeten Attilarelief des Leo dem Großen gewidmeten Altares in St. Peter hat Ferrata nach Baldinucci [18]) die kühnverkürzte, stürmischbewegte Gestalt des hl. Petrus geschaffen. Die übrigen Figuren soll dagegen nach Passeri [19]) in der Hauptsache Domenico Guidi ausgeführt haben, dessen künstlerischer Auffassung denn auch am meisten die in den Proportionen ziemlich verfehlte, allzu gedrungene Gestalt des durch die himmlische Erscheinung bestürzten Attila entsprechen dürfte. Nach dem Tode Algardis (10. Juni 1654) arbeitete Ferrata zunächst fast ausschließlich für Bernini; daneben aber auch auf eigene Rechnung. Und man kann sagen, daß er sich im allgemeinen in der plastischen Behandlung der Freifigur der Art Berninis anschloß, daß er im größeren Relief dagegen in der Richtung des Algardi, zum Teil in eigener Umbildung der vorbildlichen Anregungen, fortarbeitete. Eine der prächtigsten derartigen Leistungen, in der er sich auch zu einer beachtenswerten Selbständigkeit erhob, ist sein durch intime formale Reize und dramatischlebhafte Darstellung ausgezeichnetes Relief in der Kirche der hl. Agnes zu Rom, das die Steinigung der hl. Emerenziana schildert. Besonders in der lebenswahren und liebenswürdigen Wiedergabe drolliger Kindergestalten folgte er gern Algardis gerade in dieser Beziehung berühmtem Vorbilde. So z. B. am Grabmal Clemens X. in St. Peter in Rom, für das er überdies die verhältnismäßig etwas zu klein geratene Figur des sitzenden Papstes schuf. Unmittelbar nach dem Tode Algardis wurde Ferrata von Bernini zur Mitarbeit an seiner vielbespöttelten Cattedra di San Pietro herangezogen. Sein Werk sind hier die imposanten, im Umriß, in der rauschenden Formengebung und pathetischen Bewegung im besten Sinne dekorativ wirkenden Gestalten der vier Kirchenlehrer; ferner die anmutig und natürlich bewegten Putten, welche über dem bizarr verkleideten alten Bischofstuhl die päpstliche Tiara und die symbolischen Schlüssel tragen. Von Berninis künstlerischer Eigenart zwar inspiriert, aber diesen Einfluß im Temperament seines eigenen Formwillens umbildend, zeigt sich Ferrata in dem am Altarantependium der Chiesa di Santa Francesca Romana angebrachten Alabastermedaillon, auf dem man



KARL HORNUNG (MÜNCHEN) MICHAEL RAUSCHER
Kohlezeichnung

die Titelheilige der Kirche im Ordenshabit mit auf der Brust gekreuzten Händen, in verzückte Betrachtung versunken, erblickt, während ihr ein Engelchen ein aufgeschlagenes Buch vorhält. Viel trockener ist hier die Formengebung als bei Bernini gehandhabt. Der Gesichtstypus, der genau derselbe wie an Ferratas hl. Elisabeth in Breslau (Abb. S. 305) ist, ähnelt jenem, den Bernini z. B. an der Grabfigur der Beata Ludovica Albertone in der Chiesa di S. Francesco a Ripa zu Rom gestaltete. Und dieser Frauentypus Berninis hinwiederum erinnert an jenen Guido Renis und ist unverkennbar von einem ganz bestimmten gemeinsamen Vorbilde der Antike, nämlich vom Haupte der Niobe zu Florenz (Uffizien), abgeleitet. Doch wie Ferrata dieses Frauenideal einerseits dem antiken Vorbilde mehr näherte, als sein Lehrer, so vermochte er es, vielleicht zu seinem Glücke, nicht mit jenem sensitiven inneren Leben zu beseelen, worin Bernini in übersprudelndem, aus dem Vollen schöpfenden Schaffensdrang und Verlangen nach Belebung der toten, kalten Materie nur zu oft des Guten zu viel tat. Ferratas Santa Francesca Romana ist zwar auch im Sinne des damaligen Kunstgeschmackes ekstatisch erregt; doch fehlt ihr jenes sinnlich-verzückte Schmachten, das Berninis heilige Theresa in der Kirche Santa Maria della

[18]) Ebenda.
[19]) Giov. Batt. Passeri, a. a. O. Seite 240/41.



DOMENICO GUIDI GRABMAL DES KARDINALS FRIEDRICH

Elisabethkapelle am Dom zu Breslau. — Text unten

Vittoria in Rom und seine bereits genannte Liegefigur der Beata Ludovica Albertone zeigen.

Die aus dem reichen Schaffenswerke Ferratas, in das sich nunmehr seine Breslauer Schöpfungen ohne weiteres würdig einfügen werden, von uns betrachteten typischen Proben bekunden, daß der Meister einer der bedeutendsten Vertreter des um Bernini sich gruppierenden Künstlerkreises war.

Während seines römischen Aufenthaltes lernte Kardinal Friedrich ebenfalls in der Umgebung Berninis und Algardis den zweiten, bereits genannten Bildhauer, Domenico Guidi, kennen, bei dem er kurz nach seiner Übersiedlung nach Breslau das eigene, für sein Mausoleum bestimmte Prunkgrabmal bestellte (Abb. oben). Im Vergleich mit Ferrata ist dieser Künstler eine mehr handwerkliche

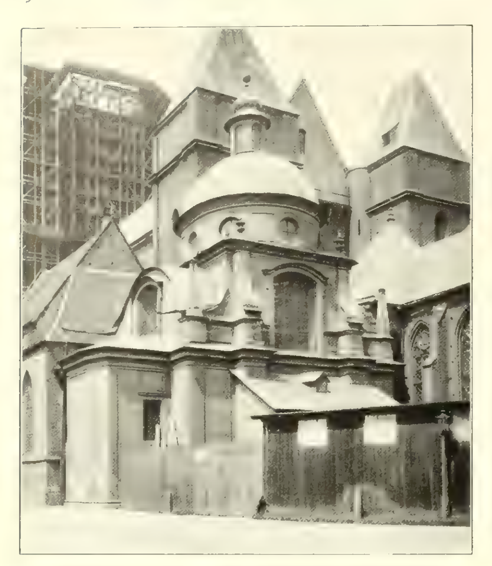


ERCOLE FERRATA — ALTAR DER HL. ELISABETH

Elisabethkapelle am Dom zu Breslau. — Text S. 303

Natur gewesen, die in schnellstem, handfestem Schaffen eine erstaunliche Fruchtbarkeit entfaltete und sich selbst im Auslande einen Ruf erwarb. Er erblickte in dem marmorreichen Massa di Carrara im Jahre 1626 das Licht der Welt. Gestorben ist er im Jahre 1701 in Rom. Frühzeitig trat er in die Werkstätte Algardis ein, dessen Stil er im grossen und ganzen nachahmte. Er arbeitete für zahlreiche Kirchen und Paläste Roms.[20] Sein schier unübersehbares Lebenswerk harrt noch wie jenes Ferratas der kunstwissenschaftlichen Bearbeitung, die jedoch nicht gerade verlockend ist, zumal die meisten Werke Guidis, so z. B.

[20] Vgl. L. Pascoli, a. a. O. Seite 252—256; L. Cicognara, a. a. O. Vol. VI, Seite 285/86; G. K. Nagler: Neues allgemeines Künstlerlexikon, Bd. V. München 1837, Seite 441.



AUSSENANSICHT DER ELISABETHKAPELLE AM BRESLAUER DOM
Text nebenan

auch seine nach den Zeichnungen Le Bruns angefertigten allegorischen und lediglich dekorativen Statuen in den Gärten zu Versailles und Trianon, Mittelgut sind. Wo er jedoch sorgfältiger arbeitete, wie z. B. an seinem Relief des Todes Christi in der Kapelle des Monte della Pietà, am Grabmal des Grafen Gaspare Thiene (1678) in S. Andrea della Valle zu Rom, und an seinem Grabmal Clemens IX. in Santa Maria Maggiore ist besonders der meisterhafte Linienfluß an den Gewanddraperien beachtenswert.[21]) Charakteristisch für Guidis manierierte Schaffensweise sind die bedenklichen Verstöße gegen die Gesetze der Proportionalität. Sie sind überhaupt typisch für die Stilverwilderung, der schließlich die Berninischule verfiel. Man hatte das von Leon Battista Alberti[22]) zuerst empfohlene Korrektiv, das Haupt des menschlichen Körpers als grundlegende Maßeinheit für die Proportionen seiner Glieder anzunehmen, völlig vergessen. So entstanden denn jene bekannten, den geschulten Blick beleidigenden Figuren, an denen der Kopf entweder im Verhältnis zum Körper zu klein, oder an denen die unteren Extremitäten im Vergleich mit dem mächtigen Haupt und Rumpf zu kurz gestaltet wurden.

Offenbar in der Erinnerung an die in der ewigen Stadt empfangenen Kunsteindrücke, hauptsächlich an Berninis sakrale Bauten und ihre bildmalerische und plastische Ausstattung, reifte in Kardinal Friedrich der Entschluß, die seiner Kunstauffassung wenig entsprechende Kathedrale der schlesischen Hauptstadt durch eine seiner Ahnfrau, der heiligen Elisabeth von Thüringen, geweihte Kapelle zu verschönern. Am 2. März 1679 teilte er diese seine Absicht dem Domkapitel mit. Am 18. Juli 1680 vollzog er mit eigener Hand die feierliche Grundsteinlegung.[23]) Daß der ganze Plan des Neubaues und seiner künstlerischen Ausstattung den kunstsinnigen Bauherrn schon lange vor der Inangriffnahme des Unternehmens beschäftigt hat, beweist der Vertrag, den er mit dem Bildhauer Ercole Ferrata durch die Vermittlung des römischen Agenten Cristoforo Lucatelli bereits am 10. Mai 1679 abschließen ließ.[24]) Da die Reste der bischöflichen Rentamtsrechnungen[25]) für die Jahre 1679, 1680 bedeutende Ziegellieferungen der fürstbischöflichen Ziegelscheune zu Scheidnig für das neue Unternehmen erwähnen, so ist der Bau also zweifellos im Jahre 1680 energisch in Angriff genommen worden. Von nun an setzten auch die namhaften Zahlungen für die bildplastische Ausstattung der Kapelle an den römischen Agenten Stephan Libert ein.[26]) Am 2. März begannen die Steinmetzen ihre Arbeiten im Steinbruch zu Priborn, in dem nach dem Entwurf des bald zu nennenden Baumeisters die dekorativen Architekturteile aus köstlichem bläulichem Marmor vorbereitet wurden.[27]) Der Baumeister der Kapelle war bisher unbekannt. Auf einer Rechnung[28]) vom 30. April bis 5. Mai 1680, die in italienischem, mit wenigen deutschen Namen vermischtem Wortlaut ausgestellt ist, unterzeichnet er sich zum ersten Male neben dem vom Kardinal zum Sachwalter des Bauunternehmens ernannten Hofrichter, Johann Jakob von Brunetti, folgendermaßen: Giaco

[21]) C. Gurlitt: Geschichte der Kunst. Stuttgart 1902, Bd. II. Seite 488.

[22]) Vgl. H. Janitschek: Die kleinen kunsttheoretischen Schriften. Wien 1877.

[23]) P. Buchmann, a. a. O. Seite 93.

[24]) Die Zahlungen an den römischen Agenten Lucatelli begannen schon im Jahre 1678: Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4.

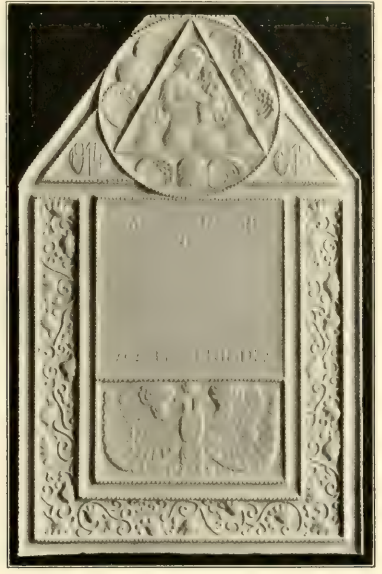
[25]) Breslau, Diözesanarchiv, Handschriften II. e 42. (Bischöflich Breslausche Rentamts-Rechnung 1679/80): Aussgab Ziegel.

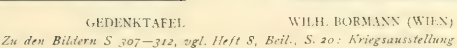
[26]) Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4.

[27]) Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4.

[28]) Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4: Ao 1680.







THEODOR STUNDL (WIEN) GEDENKTAFEL WILH. BORMANN (WIEN) GEDENKTAFEL

Zu den Bildern S 307–312, vgl. Heft 8, Beil., S. 20: Kriegsausstellung

Scian . . , nach vielen nachfolgenden Rechnungen zu ergänzen in: Giacomo Scianzi. Bisher war nur bekannt, daß ein Künstler dieses Namens die Elisabethkapelle ausgemalt habe. Er ist nunmehr durch meinen glücklichen Fund im Breslauer Diözesanarchiv auch als Architekt nachgewiesen. Der genannte Meister scheint sich einen ganzen Stab wälscher Kunsthandwerker mitgebracht zu haben, der aber allmählich durch heimische Kräfte ergänzt wurde. So werden in der soeben erwähnten Rechnung zahlreiche italienische Steinmetzen genannt, die im Steinbruch von Priborn (wie es in jenem Schriftstück heißt: »alla Caua de Priuer«) mit der Herstellung der kostbaren architektonischen Wandverkleidung der Kapelle beschäftigt waren. Unter den neben ihnen aufgeführten einheimischen Steinmetzen war Caspar Herberg der bedeutendste, der später in Breslau und Neiße noch manches treffliche Werk ausgeführt hat. Nach der Beendigung seiner Arbeiten in der Kardinalskapelle bewarb er sich, wie aus dem Meisterbuch der Maurer und Steinmetzen von Neiße[29]) hervorgeht, daselbst um das Meisterrecht am 30. Oktober 1690. Aus diesem Eintrage ins Meisterbuch erfahren wir auch, daß Herberg aus Brünn stammte. In der bereits 1716, nicht, wie bisher angenommen wurde, erst 1720 oder gar 1722 begonnenen kurfürstlichen Kapelle des Breslauer Domes führte Herberg zusammen mit dem Breslauer Steinmetzmeister Johann Adam Karinger einen großen Teil der trefflichen Steinmetzarbeiten aus. Er starb laut dem Bericht des Neißer Totenbuches[30])



HANS SCHWATHE GUSSPLAKETTE

[29]) Das Meister Buch der Maurer, Steinmetz und Zimmerleuthen in Neiße (begonnen 1648), Seite 17.

[30]) Neiße, Totenbuch von 1714–1730 1727, 24. Martij.





JOS. RIEDL (WIEN) GEDENKTAFEL



JOSEF REICH (WIEN) GEDENKTAFEL
Mosaik mit Sgraffittorahmen

am 24. März 1727 in Neiße. Der Bau der Elisabethkapelle (Abb. S. 306) schritt rüstig vorwärts; denn schon im Juni des Jahres 1680 wurden Stukkateurarbeiten an Sebastiano Rossi (offenbar einem Mitgliede der auch in Deutschland mehrfach tätig gewesenen Künstlersippe Rossi) bezahlt.[31] Die in schwungvollen Arabesken und Umrahmungen und in einem prunkvollen Kranzgesimse bestehenden Stuckarbeiten, an denen sich als zweiter italienischer »Stuccadore« Giovanni Simanetti[32] in hervorragendem Maße beteiligte, waren in der Hauptsache am letzten Oktober 1680 beendet.[33]

Die von mir im Diözesanarchiv gesichteten Rechnungen versetzen uns in die erfreuliche Lage, über alle weiteren Einzelheiten der dekorativen Ausstattung der Elisabethkapelle Aufschluß zu erhalten.[34] Im Juli sind die Zimmerleute unter Oberaufsicht des Meisters Christoph Weigel mit der Aufsetzung des Dachstuhles beschäftigt. Am 13. Juli stellte der Kupferschmied Hans Schwedler eine Rechnung für zwei kupferne Sterne und zwei oblonge Kugeln und für den großen Kuppelknopf aus.[35] Im August begann der Orgelbauer und Instrumentenmacher Josua Wäger Blei für die Verlötung der Kupferverdachung zu liefern.[36] Die Schlos-



CARL PHILIPP (WIEN) EPITAPH

Casparus Herberg Burger undt steinmetzer allhir, Roszmarienberg.

Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4.

Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4.

33) Aus Zug der Arbeit Dehro Hoch fürstl. Durchl. Kapellen bey S. Joannis stücktur arbeit, die schon verfertigt ist, wie der Contrakt lautet.

34) Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4.

35) Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4.

36) Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4.



JOSEF REICH (WIEN) GEDENKTAFEL
Email. — Schrift eingeritzt



JOSEF REICH (WIEN) GEDENKTAFEL
Wappen der Kronländer

serarbeiten, so z. B. 24 Eisenanker in die Kuppel, ferner eiserne Stützbögen, welche die Gewölbeansätze über den Kuppelfenstern zu tragen haben, außerdem zwei Gitter an die beiden großen und Teilstangen an die kleinen Fenster und die runden Luken wurden im September an den Schlossermeister Gottfried Prinz bezahlt.[37] Auf einer für die Zeit vom 28. September bis 5. Oktober 1680 ausgestellten Maurerrechnung unterzeichnet neben dem Hofrichter Brunetti und dem leitenden Architekten Giacomo Scianzi der Maurermeister Carlo Rossi.[38] Er hatte sich, wie das Neißer Meisterbuch mitteilt,[39] am 4. Januar 1672 in das dortige Mittel inkorporieren lassen, und er hatte sich kurz darauf, wie wir ebenderselben Quelle entnehmen, »zu Breslau auf dem Tum sesshaft gemacht, ist anno 1688 mit Todt abgangen«. Offenbar bekleidete Rossi beim Kappellenbau des Kardinals unter der Oberleitung Scianzis das Amt eines Poliers. Am 11. Oktober ward die Eindeckung des Daches mit Kupfer und Blei durch den Meister Hans Schwedler begonnen und am 26. Oktober beendet.[40] Derselbe Meister stellte auch am 4. Oktober eine Rechnung für »zwei küpfferne Riennen samt einem Rohr zum Wasserlauf und für einen Trachenkopff« aus.[41] Der, wie das Breslauer Innungsbuch[42] der Steinmetzen überliefert, aus Baireuth stam-



JOSEF RIEDL (WIEN) GEDENKTAFEL

37) Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4.

38) Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4.

39) Das Meister Buch der Mauer, Steinmetz und Zimmerleuthen in Neisse (Beg. 1648), Seite 9.

40) Breslau, Diözesanarchiv, III, 4 b.

41) Breslau, Diözesanarchiv, III, 4 b.

42) Innungsbuch der Breslauer Steinmetzen, Anno 1671, den 26. April: Zum erstenmal erwähnt Niglausz Schneider fon Bahreit.



ARCH. ANTON WEBER UND BILDH. WILHELM BORMANN GEDENKTAFEL

mende Steinmetzmeister Nikolaus Schneider fertigte bis zum 26. Oktober zwei Steinpyramiden, zwei Amphoren und zwei Kugeln, die auf den freien Ecken der Umfassungsmauern der Kapelle Aufstellung fanden.[43] Im Innern arbeitete man ebenfalls flott weiter. So hatte unter anderem der Stukkator Giovanni Simanetti am 14. Oktober das prunkvolle Kranzgesims und andere Verzierungen vollendet. Auch wurde um diese Zeit mit der Vergoldung der Ornamente begonnen.[44] Am letzten Oktober waren die Stuckarbeiten laut Rechnung des Stuccadore Sebastiano Rossi[45] fertig gestellt, an welchen, wie es heißt, der Herr Architekt keinen Tadel finden konnte. Zu den bereits erwähnten Steinmetzen, die mit der inneren Marmorverkleidung der Kapelle beschäftigt waren, gesellten sich noch andere heimische Kräfte.[46] Die Modelle für die Stuckgesimse usw. lieferte der Hoftischler Gregor Kohlb (Kolb,[47]). Gegen Ende des Jahres 1680 war also nach alledem die innere Ausstattung der Kapelle in der Hauptsache fertig gestellt. Es fehlte außer einigen abschließenden Zutaten, auf die wir noch des weiteren zu sprechen kommen, vor allen Dingen noch die Ausschmückung durch die farbenfrohe Kunst des Malers und durch die monumentale des Bildhauers.

(Schluß folgt)

43) Breslau, Diözesanarchiv, III, 4. b.

44) Vgl. Anmerkung 32.

45) Vgl. Anmerkung 33.

46) Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4.: Genannt werden [illegible] November 1680 folgende Namen: Joan batista Passerin, Jeorg Wagner, Matis Izelberger, Hantz Peinniger, Hantz Vrdlitzka, Antoni Pomma, Nikolaus NN. Kaspar Herberg, Frantz N. N., Peter Lum.

47) Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4.

ERGEBNIS ZWEIER WETTBEWERBE

Im 9. Heft, Beil. S. 25, veröffentlichten wir den Wortlaut eines Wettbewerbsausschreibens für Entwürfe zu Kriegervereins-Fahnen und eines Ausschreibens zur Erlangung von Entwürfen für eine Monstranz.

Beide Wettbewerbe sind nun erledigt. Das Preisgericht über den Fahnen-Wettbewerb hatte über 53 Entwürfe zu entscheiden; es hielt seine Sitzung am 9. Juli ab.

Je einen Preis von M. 100.— erhielten die Arbeiten mit dem Kennwort »St. Georg II« von Bildhauer Hans Angermair, München, »Patrona Bavariae I« von Bildhauer W. S. Resch, München, und »Erzengel Michael« von Professor Wirnhier, München. Je einen Preis von M. 50.— erhielten die Arbeiten mit dem Kennwort »Sonnenaufgang« von Kunstmaler Baumhauer, München, »Segen« und »Dank« beide von Kunstmaler Fißlthaler, München, und »Schwarz und Gelb« von Zeichner Alfred Staerkle, St. Fiden (Schweiz). Mit Anerkennungen wurden die Arbeiten »Guat bayrisch« von Bildhauer Hoser, München, »St. Georg I« und »St. Barbara I«, beide von Kunstmaler A. Kiesgen, München, »Deutsche Treue« von Architekt Fritz Kunst, Köln, und »Ora pro nobis« von Professor Wirnhier, München, ausgezeichnet. Sämtliche Entwürfe waren im Ausstellungslokal zu München, Karlstraße 6, der allgemeinen unentgeltlichen Besichtigung bis zum 19. Juli zugänglich.

Am 20. Juli trat das Preisgericht über den Wettbewerb für eine Monstranz zusammen, zu dem 51 Entwürfe eingelaufen waren. Es wurden 7 Preise und 5 Anerkennungen verteilt.

Einen Preis von M. 200.— erhielt Franz Hoser, Bildhauer, München; je einen Preis von M. 100.— M. Simon, Architekt, München; W. S. Resch, Bildhauer, München; je einen Preis von M. 90.— Franz Hoser, Bildhauer, München; J. Schmautz, Architekt, München; Michael Kurz, Architekt, Augsburg-Göggingen; Ant. Bachmann, Architekt, München.

Anerkennungen erhielten: Leonhard Thoma, Maler, München; Const. Schwarzmann, Goldschmied, Trier; Hans Angermair, Bildhauer, München; Franz Hoser, Bildhauer, München; W. S. Resch, Bildhauer, München.



JOSEF RIEDL (WIEN) GEDENKTAFEL

Text Beil. S. 22 (Heft 8)

VON DER INNENAUSSTATTUNG DER ST. MARGARETEN-PFARRKIRCHE IN MÜNCHEN-SENDLING

Die Ausstattung des neuen Sendlinger Gotteshauses schritt ihrer Vollendung wesentlich entgegen. Architekt F. X. Bömmel, der nach Doschs Tode die bauliche Leitung des bis etwa zum Chorabschluß gediehenen Neubaues vom Jahre 1910 an führte und dann selbstständig den von der Kirche durch einen noch zu bebauenden Bauplatz getrennten Pfarrhof als modernen dreistöckigen Putzbau mit Erker und Balkon errichtete, lieferte die Entwürfe zu dem Chorgestühl, der Orgel, zwei neuen Beichtstühlen, dem Windfang des Hauptportales undzu sechs Kronleuchtern.

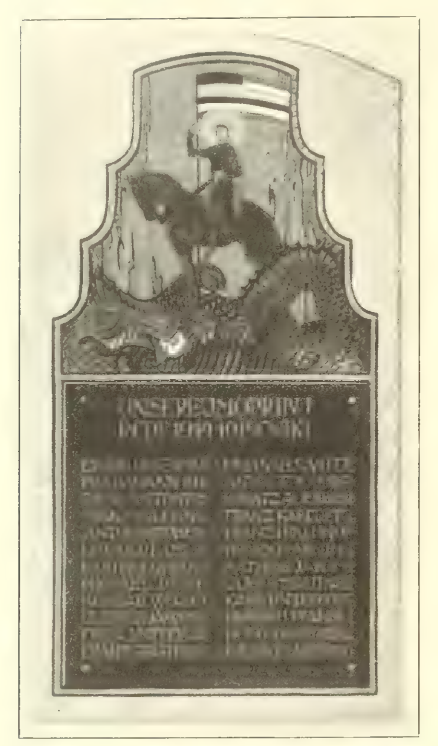
Wir werden den Werken und ihrem Schöpfer am ehesten gerecht, wenn wir sie, losgelöst vom Innenraum, für sich besprechen, ohne die Voraussetzung zu vergessen, daß der Hochrenaissancestil der Kirche mit Anklängen an Barockmotive bei den Ausstattungsstücken in moderner Auffassung verwertet wurde, getreu dem Grundsatze des Künstlers, ein Kunstwerk müsse den Stempel seiner Entstehungszeit der Nachwelt überliefern. Große Bedeutung wurde bei den elf Gegenständen dem Materialwert zugemessen.

Diese Gedanken sprechen sich am deutlichsten in dem 5 m hohen und 7,20 m langen Chorgestühl aus, das die Sendlinger Schreinermeister Mich. Müller und Ludw. Kummel in Eichenholz ausführten. Die beiden Sanktusglocken und elektrischen Wandarme am Gestühl stammen aus der Kunstgewerblichen Werkstätte Frz. Brand. Ein Vergleich mit dem Chorgestühl aus früherer Zeit, etwa in der Michaels- oder Theatinerhofkirche in München lehrt, daß der moderne Künstler im Ornament die reiche, phantasievolle Abwechslung vermeidet und statt dessen den einmal gefaßten Entwurf wiederholt. Rechts und links des Chorgestühls sind zwei der ebenfalls neuen zwölf Apostelleuchter zu sehen, die nach Bömmels Entwurf Ulrich Wagner in goldgetönter Schmiedearbeit vollendete. Die Kreuzplatten in rotem Marmor stammen aus dem Steingeschäft Zwisler.

Vom Chor aus schweift der Blick auf eine der größten Orgeln Deutschlands, die in den Hintergrund der Stirnwand wirksam komponiert ist. Dem Künstler war die Aufgabe gestellt, das große für die Lichtverteilung im Innern günstige westliche Mittelfenster nicht zu verdecken. Infolgedessen mußte das von Säulen getragene Mittelteil mit kräftigem horizontal gegliedertem Gesimse niedergehalten werden. In den beiden hohen turmähnlichen Seitenaufbauten findet das reichgeschnitzte Gesims seine Fortsetzung und läuft endlich über die als hl. Cäcilia und König David in Aussicht genommenen Figuren als Dachbekrönung aus. Die Turmaufbauten werden von wuchtigen weitausladenden Konsolen über den kräftigen Unterbau hinausgetragen. Der Spieltisch ist in den Mittelteil eingebaut und wird mit der Gewölbe-Halbtonne vom Unterbau des Gehäuses vollständig überragt. Von dem Vorteilhaften, das sich hieraus für die Akustik ergibt, konnte man sich am 12. Juli bei dem Abendkonzert mit Orgeleinweihung zugunsten der Kriegshilfe überzeugen. Die neue, 13 m hohe, 16 m breite und 3,5 bis 4,5 m tiefe Orgel mit 4028 sprechenden Pfeifen erbauten Neuninger und Moser in elf Monaten. Die Gehäuseausführung in braungetöntem Natur-Eichenholz erfolgte durch Schreinermeister Max Hauzeneder (Sendling).

In demselben Material wurde der Windfang von dem Schreinermeister Jos. Müller (Sendling) gehalten. Bömmel widmete sich hier einem bisher in der Kirchenkunst arg vernachlässigten Gebiet. War doch für Windfänge bisher alles gut genug, während hier ein seine Zweckbestimmung an sich tragendes kleines Kunstwerk geschaffen wurde.

Bei den beiden Beichtstühlen zu beiden Seiten des Hauptportals, die, wunschgemäß für Priester und Pönitent geschlossen, von dem im Kriege gefallenen Schreinermeister Wolf. Reinhard geliefert wurden, wirkt vor allem das wuchtige braungetönte Eichenholz. Einzig die Bekrönung — die Taube, seitlich umgrenzt



LEOPOLD FORSTNER GEDENKTAFEL (MOSAIK)

von einem Schneckenmotiv, und mit darüber befindlichem Früchtekorb — ist reicher gehalten.

Reiches Ornament tritt uns in den sechs elektrischen Kronleuchtern entgegen, von denen die zwei beim Hochaltar besonders ins Auge fallen. Sie sind, um das Presbyterium nach oben mehr auszufüllen, höher gehalten. Der breite zwölfeckige Reifen wird von einem Baldachin an einem massiven Mittelkörper getragen. Unter dem Baldachin weist der Metallreifen des Glaskorbs mit der Umschrift „1914—15" und dem Schwert auf die große Zeit des Entstehens hin. Die Lampen verteilen sich oben als Kerzen und unten als Hängelichtschalen an mit Insignien versehenen Ketten. Dieselbe Lampenanordnung findet sich auch bei den vier Kronleuchtern im Mittelschiff. Der freitragende Reif legt sich hier um den üppig gegliederten Kugelschaft. Die Leuchter trieb in poliertem Goldmessing, einer aus Kupfer und Messing bestehenden Mischung, die Firma J. Winhard & Co. W. Z.

MICHEL ANGELO UND VITTORIA COLONNA

M. HERBERT

Sie waren herbe Menschen alle Beide
Und bittre Kämpfer. — Nicht die weiche Seide
Des schönen Wortes taten sie sich an.
Sie haßten jeden Schritt aus grader Bahn.
Und stritten um der Seele heiße Fragen.
Des Sturmes Schwingen hatten sie getragen
Zur Jugendzeit: Sie lernten nie das Rasten.
Sie sprachen von der Lieb' in stolzem Fasten
Und überboten stark sich im Entbehren.
In Waffen lebten sie und Eisenwehren. —
Krieger und Könige waren ihre Rasse.
So kreisten sie wie Adler ob der Masse.
Denn sie gebar die allerstrengste Zeit
Und wählte sie zu Rufern in dem Streit.
Aus dunklen Ketten haben sie geschmiedet
Ihr Lied und in die Ewigkeit genietet
Des Herzens Erz und ihrer Seele Glut,
Die lohend stand in Feuer und in Blut.
Sie fanden sich in weiten Einsamkeiten,
Sie ließen das Visier vom Antlitz gleiten
Und schritten eine Strecke Hand in Hand
Zu großem Ausblick in gelobtes Land.
Sie öffneten der Seele tiefste Ringe
Und trauten sich des Lebens höchste Dinge.
Zu ihren Füßen kauerte der Spott.
Versiegelt aber war ihr Herz in Gott.
Eins tat dem andern wohl auf rauhe Art.
Doch als das Weib zu Gott gerufen ward,
Sprach der Titane, den der Schmerz geboren:
Ich habe meinen besten Freund verloren.

DER PIONIER

Monatsblätter für christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. — Preis des vollständigen Jahrgangs M 3.— (portofrei M 3.60).

Aus dem Inhalt des laufenden VII. Jahrgangs, Heft 6—11: Aus der Werkstätte des Goldschmiedes (Email, Filigran, Gravieren, Tauschieren, Edelsteine). — Kirchliche Kunst und Denkmalpflege. — Exlibris. — Aus der Praxis des Kirchenbaues. — Freisinger Fronleichnamskunst. — Kleine Kirchen. — Kaseln aus Goldhauben. — Gummistempel — Über Lohsoldächer. — Winke für Kreuzwegbilder. — Kriegerdenkmale 1914/15. — Mitteilungen. — Anregungen. — Zahlreiche Abbildungen.

»Der Pionier« erscheint im gleichen Format wie »Die christliche Kunst« und bildet inhaltlich eine Erweiterung der letzteren, namentlich in bezug auf das kirchliche Kunsthandwerk und auf praktische Kunstfragen.

DAS MONOGRAMM IHS

Verfasser des Aufsatzes über dasselbe in Heft 11, S. 257 ff., ist Herr Architekt Dr. Theodor Dombart, der jetzt im Felde steht.





F. Baumhauer — 3145 — Ges. f. christl. Kunst GmbH, München

S. Joannes Baptista

Parate viam Domini; rectas facite semitas ejus



FELIX BAUMHAUER ISAAK SEGNET JAKOB
Farbige Lithographie. — Aus dem Schulbilder-Zyklus der Gesellsch. f. christl. Kunst

FELIX BAUMHAUER

Hierzu die zwei Sonderbeilagen
und die Abbildungen S. 313—331

So oft in der Künstlerschaft bis dahin weniger betonte Probleme in den Vordergrund der Aufmerksamkeit treten und sich in kampfeslustiger Ablehnung der jeweils herrschend gewordenen Übung durchzusetzen suchen, erheben sich Stimmen, die das Heil der christlichen Kunst im rückhaltlosen Anschluß an die neuen Propheten erblicken. Gleichzeitig verdammen andere Rufer im Streite jene Künstler in Grund und Boden, welche den Versuch wagen, die neue Lehre auf die Ausdrucksmittel der christlichen Kunst anzuwenden. Der Streit der Künstler dreht sich im Grunde nicht um das Wesen der Kunst, sondern um technische Möglichkeiten vor allem der Malerei. Im Laufe der Jahrhunderte hat die Malerei alle ihre Hilfsmittel: Zeichnung, Farbe, Perspektive in so hohem Maße entwickelt, daß ihr neue Gebiete nicht mehr erschlossen werden können. Fortschritte nach der technischen Seite können nur in der Verfeinerung der bisher gewonnenen Ergebnisse und ihrer Anwendung bestehen, Wandlungen ergeben sich nur aus dem Wechsel in der Betonung der einen Möglichkeiten unter Vernachläßigung der anderen. — Derartige kranke Ideen, die sich außerhalb jeglicher Vernunft bewegen, wie etwa der »Futurismus«, ziehen wir an dieser Stelle selbstredend überhaupt nicht in den Kreis der Erwägungen.

Jene Maler, welche der Kunst keine höhere Aufgabe zuweisen, als die Befriedigung der Sinne, müssen im Technischen stecken blei-



FELIX BAUMHAUER (MÜNCHEN) ENTWURF ZUR AUSMALUNG EINER KIRCHE

Von einem Wettbewerb i. J. 1910

ben, das ihnen die Kunst schlechthin ausmacht. Diese Stellungnahme drängt sie zur Suche nach äußerlichen Sensationen und diese wiederum lassen sich nur durch einseitige Übertreibungen zuwege bringen. Zu einer Zeit ist solchen Künstlern die sklavische Wiedergabe des Wirklichen und Stofflichen ihr eins und alles gewesen, dann die Erhaschung augenblicklicher Eindrücke auf den Gebieten des Lichtes, der Farbe, der Bewegungen, dann wurde man solcher Bestrebungen überdrüssig und verfiel in das Gegenteil: die konstruierte Linie, der gewaltsame Aufbau, die Beugung der Natur unter nüchterer Willkür wurde die Losung. Bald mied man die Farbigkeit, bald übertrieb man sie, heute war es ein Unrecht, den Umriß der Gegenstände anzudeuten, dann mußten die Umrißlinien überall derb gezogen sein. Jetzt mußte man die Farbe breit und dick auftragen, nachher in Flecken und Tupfen, neben denen man auf den Grund der Leinwand sehen kann.

Derartigen Strömungen bleiben stets auch solche Künstler mehr oder weniger ausgesetzt, welchen die Kunst mehr als Handwerk ist und die deshalb in ihren Werken geistige Werte niederlegen. Besitzen sie genug persönliche künstlerische Kraft, so werden sie nicht in Einseitigkeiten untergehen, sondern innerhalb der Manier ihrer Zeit wertvolle Schöpfungen hervorbringen, namentlich dann, wenn sie ihr geistiges Ziel nicht besonders hoch stecken. Auch der christliche Maler, dem die höchsten geistigen Aufgaben obliegen, braucht sich nicht von den Zeiterscheinungen abzuschließen, ja er kann sich erfahrungsgemäß nicht ganz davon loslösen, nur darf er nicht darin untergehen. Für den jungen Maler unserer Tage hält es äußerst schwer, inmitten allgemeiner Unsicherheit, die sich aus dem



FELIX BAUMHAUER (MÜNCHEN) ERSTÜRMUNG VON JERICHO

Farbige Lithographie. — Aus dem Schulbilder-Zyklus der Gesellsch. f. christl. Kunst

raschen Wechsel der Anschauungen ergibt, auf dem Boden gesunder Grundsätze festen Fuß zu fassen. Für ihn gilt es aus dem modernen Labyrinth nur den einen Ausweg, daß er die Regel beachtet: Prüfe alles, beherrsche alles, verwerte alles am rechten Platze und leiste aus dir heraus das Beste! Er läßt die Meisterwerke der Vergangenheit und die Bemühungen der Gegenwart auf sich einwirken und macht sich ihre Lehre in strenger Sichtung dienstbar, nicht etwa als blutarmer Eklektiker, der mehr mit dem Gedächtnis als mit dem Herzen arbeitet, sondern als ein durch Können und Wissen innerlich Freigewordener. Nicht einmal die religiöse Staffeleikunst erträgt in so weitgehendem Maße einseitige Hervorkehrung gewisser malerischer Probleme, wie die profane. Sobald die religiöse Kunst aber Andachtskunst oder geradezu Kirchenkunst sein soll, verlangt sie gebieterisch nach Harmonie der Kunstmittel und erfordert deren strenge Unterordnung unter den geistigen Gehalt. Außerdem hat der für die Kirche schaffende Maler noch weitere Rücksichten zu beachten, die den Staffeleimaler nicht anfechten, nämlich die Anpassung seiner Werke an den Raum, in den sie sich einzufügen haben. Der Maler, welcher technische Probleme, die beim profanen Staffelei- und Ausstellungsbild reizvolle Wirkungen zu erzielen vermögen, wahllos auf das kirchliche Altar- und Wandgemälde übertragen wollte, würde seine Aufgabe verkennen und müßte mehr als einmal Schiffbruch leiden.

Diese Lehren klingen so selbstverständlich, daß man sich beinahe schämen möchte, sie niedergeschrieben zu haben. Und doch, welch ein rauher, mühevoller Pfad öffnet sich dem Künstler, der sie in die Tat umsetzen will! Innere und äußere Schwierigkeiten muß er



FELIX BAUMHAUER (MÜNCHEN) SENDUNG DES HL. GEISTES (1913)
Aquarell (0,30 m × 0,235 m), im Besitz des Künstlers

besiegen die nicht einmal die der Profankunst lebenden Berufsgenossen zu würdigen pflegen, geschweige denn der Kunstfreund, dem die Arbeitsweise des christlichen Künstlers fremd geblieben.

Zu jenen christlichen Künstlern, welche sich mit dem Rüstzeug gründlichen Studiums versehen haben und keinen Stillstand an sich dulden, gehört der 1876 zu Ludwigshausen in Westfalen geborene Felix Baumhauer. Auf ihn haben schon die Vereinsmappen 1904, 1911 und 1912 hingewiesen und genau vor einem Jahre veröffentlichten wir in dieser Zeitschrift (X. Jahrg., S. 354—357) drei Gemälde



FELIX BAUMHAUER (MÜNCHEN) STILLUNG DES STURMES

Unausgeführte Skizze zu einem Windthorstfenster für Osterkappeln bei Osnabrück

Baumhauers für eine Kirche zu Deutschkrone in Westpreußen. Seitdem hat der Künstler mit solch heiligem Ernste auf dem Gebiete der christlichen Kunst weitergearbeitet, daß es an der Zeit ist, seinem bisherigen Schaffen volle Beachtung entgegen zu bringen.

Baumhauers Ausbildung für die Kunst begann mit der praktischen Erlernung der Glasmalerei und erhielt hernach eine bessere Grundlage an der Kunstgewerbeschule in München. Von da weg kam Baumhauer für 1½ Jahre zu Professor Linnemann in Frankfurt a. M.,



Eigentum des Verlag
von Habbel, Regensburg

FELIX BAUMHAUER
VERSUCHUNG CHRISTI



Eigentum des Verlags von Habbel, Regensburg

FELIX BAUMHAUER
AUFERSTEHUNG JESU



Eigentum des Verlags von Habbel, Regensburg

FELIX BAUMHAUER
JESUS AM KREUZ



FELIX BAUMHAUER (MÜNCHEN) ES IST VOLLBRACHT





FELIX BAUMHAUER KOMMUNIONANDENKEN (1912

Als farbiges Blatt herausgegeben von der Gesellsch. f. christl. Kunst



FELIX BAUMHAUER — HL. JOSEPH

Seitenaltarblatt in Huttisheim bei Ulm, Württemb. — 1915



FELIX BAUMHAUER — UNBEFLECKTE EMPFANGNIS

Seitenaltarblatt in Huttisheim bei Ulm, Württemb. — 1915



FELIX BAUMHAUER HL. JOSEPH

Ausschnitt. — Vgl. Abb. S. 322

(Abb. S. 313), »Esau und Jakob« und »Erstürmung von Jericho« (Abb. S. 315). Das Dreifaltigkeitsbild für Deutschkrone (Abb. X. Jahrg., S. 357) entstand 1911; die beiden Seitenaltarbilder (Abb. ebenda S. 354 und 355) folgten i. J. 1912. Mehrfach befaßte sich der Künstler mit der Schilderung Jesu am Kreuze (Abb. S. 320 und Einschaltblatt, S. 331, ferner Jahresmappe 1912 der D. G. f. chr. K.). Im Jahre 1913 vollendete er den groß und mächtig aufgefaßten hl. Johannes B., den die farbige Sonderbeilage wiedergibt und ein Gemälde »Helferin der Christen«. Diese beiden Bilder wurden ihm aus Anlaß eines Wettbewerbes vom bayerischen Staate für die St. Michaels-Kirche in Nürnberg in Auftrag gegeben. Seine neuesten Schöpfungen sind zwei Altarbilder für die Kirche in Hüttisheim bei Ulm: die Unbefleckte Empfängnis und hl. Joseph (Abb. S. 322, 323 und nebenan). In dieser Kirche befindet sich auch das Kreuzigungsbild, von welchem das im Einschaltblatt nach S. 320 abgebildete Gemälde eine Wiederholung ist.

Alle diese Werke kennzeichnen sich durch kirchlichen Geist, tiefe Beseelung, hohen Ernst, glänzendes Kolorit, Beachtung der Tradition, neuzeitliche Auffassung und bedingungslose Selbständigkeit.

Was die künstlerisch bedeutenden Arbeiten, die wir vorführen, zu Kirchenbildern stempelt, ist ihr Eindringen in den theologischen Gehalt der dargestellten Szenen. Dem Künstler gelang die überirdisch liebliche Gestalt der Immaculata, wie die heilige Strenge des Erzengels Michael gegen den Vater der Sünde; er meistert die Darstellung der angstvoll erregten, doch vertrauenden Gruppe der mit dem sturmgepeitschten Meere ringenden Apostel, wie die beseligende Hingebung derselben Männer beim letzten Abendmahl; er läßt uns einen tiefen Blick in das Patriarchenherz des segnenden Isaak und in die schuldbewußte Seele des vor ihm knienden Jakob tun und er reißt uns hin beim Anblick der ekstatisch aufgewühlten Krieger vor Jericho. Wie weiß er den Opfer-

wo er Kartons für Glasmalereien in den mittelalterlichen Stilarten zeichnete. Dann erfolgte der Abschluß seiner Vorbildung zum selbständigen Künstler bei Professor Martin von Feuerstein an der Münchener Akademie, wo er bis Herbst 1907 verblieb. Ein figürlich dekoratives Gemälde »Sturm« war 1906 in der Münchener Secessionsausstellung zu sehen. Dann entstanden musizierende Engel und Heilige unter der Orgelbühne zu Villingen, ein Christusbild, mehrere Buchillustrationen und Kartons für Glasmalerei. Für die schönen Schulbilder der Gesellschaft für christliche Kunst entwarf Baumhauer die ausgezeichneten, tiefempfundenen Darstellungen: »Isaak segnet Jakob«

tod des Heilandes, das Mitleiden der Schmerzensmutter, das heilige Weh des Liebesjüngers betrachtend zu veranschaulichen! Der Täufer Johannes endlich ist ganz der Mann, wie Jesus selbst ihn geschildert: der große, unerschütterliche büßende Bußprediger. An dem letzteren Bilde mag man studieren, wie der Künstler die Farbe der Komposition und dem seelischen Grundgedanken dienstbar macht.

Wer sich da und dort in eine herbe Eigenheit nicht hineinfinden will, darf sich auch die vielen Vorzüge einer solchen Kunst nicht entgehen lassen. Unsere alten deutschen Meister waren auch nicht frei von knorrigen Härten.

S. Staudhamer



FELIX BAUMHAUER UNBEFLECKTE EMPFÄNGNIS
Ausschnitt. — Vgl. Abb. S. 323

DIE ELISABETHKAPELLE DES BRESLAUER DOMES

Kunsthistorische Studie von Prof. Dr. Bernhard Patzak (Breslau)

(Schluß)

Die Tradition nennt Giacomo Scianzi als den Schöpfer der Kuppelfresken. Es heißt in einer als »authentica relatio« bezeichneten Handschrift des Diözesanarchivs[48]) folgendermaßen: »Das mittlere Gewölbe aber, die Cupell und Laterne stellen vor die himmlische Glory aller Heiligen, welche von dem berühmten Architecto al Fresco verfertiget, und von dem kunstreichen Mahler Giacomo Scianzi vollends ansehnlicher gemacht worden.« Nach diesem Bericht zu urteilen, wäre also Giacomo Scianzi, über den kein einziges Künstlerlexikon Näheres anzugeben weiß, Baumeister und Maler in einer Person gewesen, was an sich durchaus nicht unwahrscheinlich wäre, da ja die italienischen Barockmeister bekanntlich sehr vielseitig ausgebildet waren. Diesbezügliche Rechnungen, welche die bildmalerische Tätigkeit Scianzis in der Elisabethkapelle bezeugen könnten, habe ich leider nicht aufgefunden. Überhaupt fehlen in den von mir benützten Archivalien Rechnungen aus dem Jahre 1681. Daß aber Scianzi sehr wahrscheinlich Baumeister und Maler zugleich gewesen sein dürfte, darauf deuten zwei dekorative Fresken in der Breslauer Kapelle, die eine an der obersten Lünette der Eingangswand (Abb. S. 333), die andere, kleinere über der Scheintür der gegenüber gelegenen Wand, hin, welche illusionistische Fensterdurchblicke in einen gotischen Kirchenraum, anscheinend in die angrenzende mittelalterliche Kathedrale, darstellen. Die in meisterhafter Verkürzung wiedergegebenen Untenansichten der gotischen Gewölbe verraten ohne weiteres die hervorragenden perspektivischen Kenntnisse des Architekten. Daß

48) Vgl. Anmerkung 10.



FELIX BAUMHAUER HL. MICHAEL
Zeichnung aus dem Jahre 1901

dieser auch weiterhin als Maler in Breslau beschäftigt war, bezeugt z. B. Gomolcky in seinen »Denkwürdigkeiten«.[49] Er berichtet, daß in der von dem Nachfolger des Kardinals Friedrich, dem Pfalzgrafen Franz Ludwig, erbauten Reitschule, »der berühmte Maler Giacomo Scianzi auch seine Kunst« habe sehen lassen. Hierüber habe ich in meiner Studie »Franz Ludwig als Mäzen der Künste« eingehend gehandelt, die ich demnächst veröffentlichen werde.

Ein stilkritischer Vergleich der oberen Kapellenfresken mit den unteren Wandmalereien, der aber hier zu weit führen würde, zeigt deutlich verschiedene Meisterhände. Man wird daher nicht fehl gehen, wenn man, so lange keine neuerschlossene Quelle andere Auskunft gibt, die perspektivisch vorzüglich komponierte Glorie der Heiligen, ferner die Lünettenszenen aus dem Leben der heiligen Elisabeth und die erwähnten perspektivischen Fensterdurchblicke auf Rechnung des Architekten und Malers Scianzi setzt, wie es ja auch die genannte authentische Relatio des Diözesanarchivs bestätigt. Die Malereien an den unteren Wandungen (Abb. S. 334) der Kapelle sind aber offenbar viel später ausgeführt worden, was einige Aktennachrichten nahelegen. In der Taufmatrikel des Breslauer Domes[50]) finde ich nämlich unterm 15. Augustus 1680 »Jacobus Schanss, (verdeutscht aus Scianzi) Architector principis« als Taufpaten der Maria Johanna Kowalzky, eines Töchterchens des Andreas Kowalzky, erwähnt, der hier als »Pictor in Summo« bezeichnet wird. Dieser offenbar aus Polen zugewanderte Künstler war fürstbischöflicher Hofmaler. Daß er tatsächlich auch an der Ausmalung der Elisabethkapelle beteiligt war, erhellt aus einer nach dem Tode des Stifters ausgestellten Rentamtsrechnung[51]) vom 19. Februar 1683, wo es heißt: »Dem Mahler aufm Dohmb Andreas Kowalssky vor arbeit in der Capellen«. Neben Kowalzky, der noch am 30. September 1690 eine Tochter taufen ließ,[52]) und der um 1702 gestorben ist,[53]) wird in den Rentamtsrechnungen des Diözesanarchivs noch ein anderer Maler, Namens Sebastian Musskars mehrfach genannt, der z. B. am 10. Februar 1684 Lohn für seine Arbeiten in der Kapelle erhielt.[54]) Diese beiden Meister haben also aller Wahrscheinlichkeit nach die unteren Wandgemälde der Kapelle geschaffen, die durch wesentlich gröbere Formengebung vor den Fresken der oberen Malflächen abstechen, die aber ebenfalls be-

[49]) D. Gomolcky, a. a. O. Bd. I, Seite 37/38.

[50]) Taufmatrikel der Dompfarrei, 1680; 15.

[51]) Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4.: Rechnung Uber Einnahmb undt Ausgaben des Monaths February 1683 ...

[52]) Taufmatrikel der Dompfarrei, 1690, 30 Sept. Andreas Kowalsky eine Tochter Maria getauft.

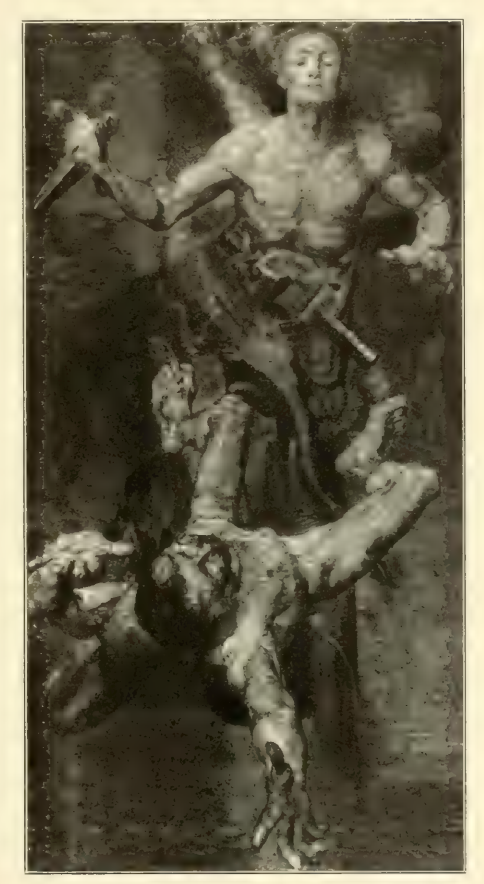
[53]) Ebenda: 1702, 25. April. Unter den Pathen Jungfraw Hedtwigis Kowalsski Weyl. Herrn Andress Kowalsskes Erbsass undt Mahlers Hinterm Dohm Eheliche Tochter. Also um diese Zeit bereits verstorben.

[54]) Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4.: Den 10. Dito .. Dem Mahler Sebastian Musskars vor arbeit in die Capellen 7, 30 Fl.

achtenswertes perspektivisches Können verraten. Eine genauere stilkritische Untersuchung ist wegen ihrer höchst ungeschickten späteren Übermalung unmöglich.

Bis die vom Kardinal Friedrich in Rom in Auftrag gegebenen Statuen in seiner Kapelle zur Aufstellung kamen, sollte noch geraume Zeit vergehen. Der kunstsinnige Stifter erlebte es nicht mehr. Wie aus einer im Diözesanarchiv befindlichen eigenhändigen Quittung Ercole Ferratas vom Januar 1682 über 800 Scudi d'oro erhellt, war der Künstler damals noch an der Arbeit. Es heißt dort[55]: » . . . a conto delle statue che sto facendo. « Eine ähnliche Quittung vom 13. Januar desselben Jahres ist von der Hand Domenico Guidis[56] vorhanden.

In der Kapelle fand die feierliche Aufbahrung des am 19. Februar 1682 verstorbenen Kardinals statt. Das Castrum doloris hatte der Maurer Carlo Rossi, offenbar nach dem Entwurfe des Hofarchitekten Scianzi hergestellt, für welches Sebastian Musskars und Andreas Kowalzky die allegorischen Gestalten der Tugenden, Wappen, Pyramiden und anderer Zierarten zu malen hatten, wie eine Rentamtsrechnung[57] vom 5. März erweist.

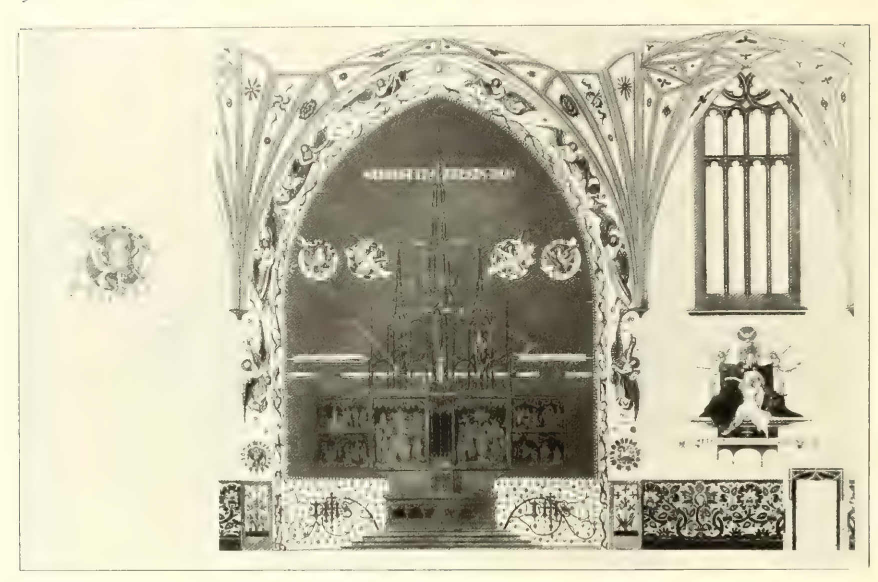


FELIX BAUMHAUER — HL. MICHAEL
Gemälde aus dem Jahre 1911

In der Folgezeit erwarben sich die Testamentsexekutoren, insbesondere der unermüdliche Hofrichter Brunetti, ein großes Verdienst um die weitere Ausstattung der Kapelle. Es lieferte weiterhin der bereits erwähnte Kunstschlosser Printz die prächtige, in sogenannter durchgesteckter Arbeit verfertigte schmiedeeiserne Eingangstür.[58] Am 19. September 1682 erhielt der Steinmetz Battista Passerino den Rest seines Guthabens für die Altarmensa.[59] Dem Architekten wurde die letzte Rate wegen des Kapellenbaues am 24. März 1683 ausgezahlt.[60] Er scheint darauf von seinen Verpflichtungen der Oberleitung zurückgetreten zu sein; denn auf den weiteren Maurerrechnungen bis 1687 unterzeichnete fortan Siegmund Lindner,[61] der dem kleinen Zechenbuch der Breslauer Maurer und Steinmetzen zufolge am 3. März 1678 Meister geworden war.[62]

Unterm 28. April 1683 bestätigen in Rom die Schüler des Domenico Guidi, Michele Maglia und Filippo Carcani,[63] daß sie die Polierung (lustratura) der Statuen fertig gestellt hätten. Am 16. November 1684 war der für diese Statuen bestimmte Unterbau mit

55) Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4.
56) Ebenda.
57) Breslau, Diözesanarchiv, J. A. 8. f. 8. (Rechnung über Einnahme und Ausgabe . .) Ausgaben denen Handtwercks Leuthen in Halt unterschriebener Auszzüge, Bey Ihro Durchl: sel. gedächtnüss, Leichbestattung.
58) Breslau, Diözesanarchiv, I. A. 8. f. 40 11.
59) Breslau, Diözesanarchiv, I A. 8. f. 40. 13. Rechnung über Einnahmb. undt Ausgaben . . . dess Monaths Septembris 1682.
60) Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4.: Rechnung Uber Einnahmb undt Ausgaben des Monaths Marty Ao. 1683.
61) Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4.
62) Einesz Erbaren Handwergs der Meuer vnd Steinmetzen in Breszlau Kleines Zechen Buch angefangen durch George Pohln dieser Zeit zechenschreiber Quartal Johanni Ao. 1635. Seite 116—118. Meisterstücke Sigmundt Lindnerss.
63) Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4.

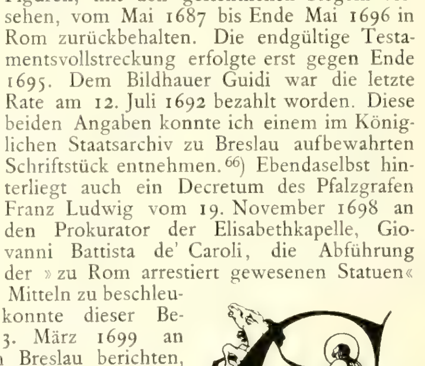


FELIX BAUMHAUER — ENTWURF ZUR AUSMALUNG EINER KIRCHE

Von einem Wettbewerb v. J. 1914. — Hierzu Abb. S. 329 u. 330

dem von Josef Fischer verfertigten Epitaph vollendet, und es fand am Feste der heiligen Elisabeth in der Kapelle eine Gedächtnisfeier statt, bei welcher der Jesuitenpater Nerlich die Festrede hielt.[64]) Im Jahre 1686 scheint also die kunstgewerbliche Ausstattung der Kapelle endlich abgeschlossen gewesen zu sein, für die laut Schlußrechnung vom 2. Dezember der Breslauer Goldschmied Johann Ohle die anmutige, vor dem Altare hängende Lampe und zwei goldene Kelche geschaffen hatte.[65])

Es fehlte nur noch die künstlerische Hauptzierde des prachtvollen Andachtsraumes, der Skulpturenschmuck der römischen Bildhauer. Ferrata hatte den seinigen rechtzeitig vollendet, war jedoch unterdessen am 11. Juli



1686 gestorben. Seine Erben konnten sich lange Zeit nicht einigen, und so wurden die Figuren, mit den gerichtlichen Siegeln versehen, vom Mai 1687 bis Ende Mai 1696 in Rom zurückbehalten. Die endgültige Testamentsvollstreckung erfolgte erst gegen Ende 1695. Dem Bildhauer Guidi war die letzte Rate am 12. Juli 1692 bezahlt worden. Diese beiden Angaben konnte ich einem im Königlichen Staatsarchiv zu Breslau aufbewahrten Schriftstück entnehmen.[66]) Ebendaselbst hinterliegt auch ein Decretum des Pfalzgrafen Franz Ludwig vom 19. November 1698 an den Prokurator der Elisabethkapelle, Giovanni Battista de' Caroli, die Abführung der »zu Rom arrestiert gewesenen Statuen« aus den vorhandenen Mitteln zu beschleunigen.[67]) Endlich konnte dieser Bevollmächtigte am 23. März 1699 an den Fürstbischof von Breslau berichten, daß die Kunstwerke Ferratas zusammen mit jenen Guidis von jeglicher Sequestrie-



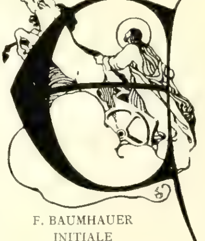
F. BAUMHAUER
INITIALE

[64]) Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4.: Rechnung Uber Einnahmb undt Aussgaben des Monaths Aug ... (1684).

[65]) Ebenda: 1680.

[66]) Breslau, Staatsarchiv, Rep. 15. B. A. 47a.

[67]) Breslau, Staatsarchiv, Rep. 15. B. A. III. 47a: Kurz vorher hatte der Agent in Rom um den Rest der Bezahlung gebeten.



F. BAUMHAUER
INITIALE

rung befreit seien, und daß sie bereits ihre Fahrt zur See angetreten hätten.[68]) In einem besonderen Erlaß vom 14. April 1699 ordnete dann noch Kaiser Leopold I. an, den Transport dieser Kunstwerke auf österreichischem Boden frei passieren zu lassen.[69]) Doch auf der Reise gerieten sie, wie der lateinische authentische Bericht des Diözesanarchivs überliefert, beinahe in die Gefahr, von Piraten gekapert und nach Afrika verschleppt zu werden.[70]) Und der jenem lateinischen Manuskript angefügte deutsche Nachtrag von 1700 vermerkt hierzu: »Den 5. Monaths Septembris des 1700ten Jahre hat man die zu Ehren der heiligen Elisabeth, von dem lobwürdigsten Cardinal von Hessen, und Bischoffen zu Bresslau Seel: Andenckens auffgebaute Capelle eröffnet, und die weit über 20000 Reichsthaler kostende sehr kunstreiche, von Rom jüngsthin angelangte Statuen gezeigt.«

Daß ich mich in der erfreulichen Lage befinde, durchweg neue Forschungsergebnisse über die Baugeschichte der Elisabethkapelle des Breslauer Domes und über ihre künstlerische Ausstattung mitteilen zu können, verdanke ich in erster Linie Herrn Geistlichen Rat, Professor Dr. Joseph Jungnitz, Direktor des fürstbischöflichen Diözesanarchivs, der meine Aufmerksamkeit auf ein Konvolut teilweise halb zermürbter, damals noch nicht genauer gesichteter, auf den Bau der Elisabethkapelle bezüglicher Papiere lenkte, die er selbst seinerzeit auf dem Boden des kurfürstlichen Orphanotropheums entdeckte und seither dem Bestande des Diözesanarchivs einverleibte.

Als Abschluß meiner Studien über die Elisabethkapelle sei es mir noch verstattet, ein zusammenfassendes Werturteil über den Bau und seine künstlerische Ausstattung auszusprechen. Ihre Bauanlage und ihre Innendekoration entspricht, das steht jetzt fest, der römischen Kunstauffassung Berninis. Im Grund- und Aufriß schloß sich ihr Schöpfer, Giacomo Scianzi, der wahrscheinlich dem Kunstkreise des großen Bildhauerarchitekten angehörte, den typischen Vorbildern an, wie sie Lorenzo in den erwähnten kleinen, zentralen Kapellen in Rom schuf. Dem Bauplan der Elisabethkapelle liegt zwar die rechteckige Konfiguration der vier umschließenden Mauerwände zugrunde. Aber der durch sie gebildete oblonge Raum wird vom barocken Formwillen, der beherrschenden zentrifugalen Wirkung der Kuppelspannung zuliebe entsprechend umgestaltet. Die mittleren Flächenteile der beiden Längswände kommen ihr in zentripetaler Bewegung entgegen, treten also in angemessener Verstärkung risalitartig hervor, in gleichsam wogenden, konkaven Krümmungen, deren Schwung also die betreffenden Kurvensegmente des lotrecht darüber schwebenden, ovalen Kuppelgesimses (Abb. S. 333) wiederholt. Diesem durch die Kuppel gegebenen Leitmotiv fügt sich auch die Gestalt der monumentalen, dem Altar (Abb.



I. BAUMHAUER ENTWURF 1911)
Zu Abb. S. 328. — Vgl. Abb. S. 330

[68]) Breslau, Staatsarchiv, Rep. 15. B. A. III, 47 a.
[69]) Breslau, Diözesanarchiv, I. A. 8 c.
[70]) Vgl. Anmerkung 10.

S. 305) und der Grabmalsnische (Abb. S. 304) vorgelagerten Baldachinbauten, deren konkav gebogene Architrave und Gesimse gleichfalls den Schwung der Kuppel wieder aufnehmen. Ferner ist auch den Ecken des Andachtsraumes durch Einbindung von halbrunden Hohlkehlen (Abb. S. 332) jegliche Härte genommen, so daß auch an diesen Stellen und an der großen Ziernische der Rückwand noch ein gleichsam wiederhallendes Nachschwingen des in der Kuppel angeschlagenen Hauptakkordes bemerkbar ist.

Das Barock ist nach alledem, wie auch das vorliegende prächtige Beispiel bestätigt, keine zügellos verwilderte Kunst, wie man lange Zeit wähnte, sondern im Gegenteil eine durchaus organisch von innen heraus entwickelnde, rhythmisch bewegte, mit den Ausdrucksmitteln des Reliefs in hohem Maße malerisch gestaltende Baukunst, die außerdem in mancher Beziehung wie kein anderer Baustil dem innersten Wesen der Musik verwandt ist.

Der weitere Aufbau der Elisabethkapelle stellt eigentlich eine maßvolle, gleichsam noch renaissanceartig anmutende Lösung dar. Die beiden seitlichen Joche des Raumes sind mit reichstuckierten, tonnengewölbartigen Gurtbögen eingedeckt, welche als Widerlager gegen den Schub der Kuppel dienen. Über dem mittelsten Joche setzt jene auf einem Kranzgesims auf, das von Hängezwickeln getragen wird. Ganz ähnlich wie bei Berninis genannten Kapellen ist dem Oblongum ein nischenartiger Anbau angegliedert. In ihn bildet ein baldachinförmiger Vorbau einen monumentalen Eingang, dessen kulissenartig vortretende kannelierte, korinthische Säulen den Blick mit unwiderstehlichem Zwange auf den Brennpunkt der Komposition, auf die Figurengruppe des Altares, einstellen. Dieser also eigentlich mit den Ausdrucksmitteln der Schaubühnenperspektive hervorgerufene Zug in die Raumtiefe, auf den die konkav geschwungenen Mittelrisalite der Längswände schon vorbereiten, wird durch die beiden zwischen den Säulenpaaren schwebenden Cherubim noch wesentlich verstärkt. Abgesehen von ihren etwas zu kurz geratenen Extremitäten — das gilt besonders von dem rechterhand schwebenden — sind sie in der Silhouette, wie auch im Detail vorzügliche Figuren im groß-dekorativen Sinne, deren Flugbewegung höchst glaubhaft wiedergegeben ist, und deren im Luftzug sich bauschende Gewänder man gleichsam rauschen zu hören vermeint (Abb. S. 305).

FELIX BAUMHAUER KREUZWEGSTATION

Entwurf anläßlich eines Wettbewerbes. — Vgl. S. 329

Genau wie bei Bernini zielt der auf magische, bildmalerische Wirkung berechnete, fein abgewogene Lichteinfall von der Seite her darauf hin, die plastische Hauptgruppe in toniger Weichheit, wie eine himmlische Erscheinung, aus mystischem Halbdunkel, und zwar hier vor einer matt schimmernden, bronzefarbenen Folie, auftauchen zu lassen. Das zeugt in der Tat von einem geradezu raffinierten Feingefühl für malerische Wirkung.

Die Gestalt der hl. Elisabeth ist ganz im Sinne des barocken Zeitgeschmackes konzipiert. Sie atmet pathetisch-visionäre Verzückung; doch in kirchlich-würdevoller Weise. Ferrata hat auch hier Berninis süßlich-sentimentales Schmachten nicht nachgeahmt. Der niobidenartige Gesichtstypus ist nahezu derselbe wie an Ferratas Reliefdarstellung der Santa Francesca Romana. Leider stimmen die Proportionen des Hauptes und des Halses nicht ganz. Letzterer ist, wie an andern

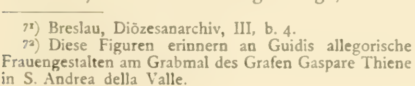
Altersschöpfungen des Meisters zu beobachten ist, etwas zu lang gestreckt. Vorzüglich sind dagegen die von innerem Leben gleichsam vibrierenden, schlanken Hände und der malerisch-kontrastreiche, in den Mantelpartien selbst bis zu erstaunlicher, transparenter Dünnheit durchgebildete Faltenwurf behandelt. Liebenswürdige und lebensfrische Schöpfungen sind vollends die geflügelten Seraphköpfchen und drolligen Genien, welche die symbolischen Attribute der Heiligen tragen. Sie erinnern an Algardis entzückende, pausbäckige Flügelkinder.

Den mustergültigen barocken Grabmaltypus hatte Bernini in seinem prachtvollen Wandnischengrabe des Papstes Urban VIII. in St. Peter zu Rom geschaffen, dem sich auch, wie wir bereits sahen, der Lehrer Domenico Guidis, Algardi, in seinem in derselben Kirche befindlichen Monumente Leos XI. anschloß. Diesem Vorbilde entspricht bezüglich der Gruppierung der Statuen auch Guidis Grabmal des Kardinals Friedrich von Hessen, das glücklicherweise zu seinen sorgfältiger behandelten, also besseren Arbeiten gehört (Abb. S. 303). Der von heimischen Steinmetzen ausgeführte Unterbau mit dem Epitaph und den seitlichen Sockeln ist zweifelsohne zu niedrig angelegt worden. Darauf weist unverkennbar die vom Künstler absichtlich für einen tiefen Augenpunkt, also für den Blick von unten her nach oben, berechnete, gedrungene Formengebung der knieenden Kardinalsfigur. Ihr Antlitz zeichnet sich, den vorhandenen Porträtdarstellungen des Stifters nach zu urteilen — man vergleiche daraufhin das vermutlich von Andreas Kowalsky geschaffene Bildnis aus dem Oberamtshause[71]) — durch lebenswahre Charakteristik aus. Wenn, wie gesagt, die beiden allegorischen Begleitfiguren der Wahrheit und der Ewigkeit auf höheren Sockeln aufgestellt wären, so würden die kurzen Proportionen ihrer unteren Extremitäten weniger auffallen, als bei ihrem jetzigen Standort, wo der Beschauer ihnen direkt gegenübersteht. Die Frauengestalten selbst verraten in ihrer Gesichtsbildung und in ihren Standposen auch Guidis Vorliebe für das antike Frauenideal. Der Faltenwurf ist dagegen in der Art Berninis aufgeregt und ohne innere Notwendigkeit so knittrig gebauscht[72]). Eine höchst eigenartige, naturalistische Studie stellt das Haupt der von der Wahrheit zu Boden gezwungenen Personifikation der Verleumdung dar, an der überdies die Modellierung des Armes und der Hand des Künstlers vorzügliche anatomische Kenntnisse bekundet. In der reizvollen, naiven Art Algardis sind die auf den Voluten des Mittelsockels sitzenden Engelkinder gestaltet, welche zum Hinweis auf die priesterliche und kirchenfürstliche Würde des Verstorbenen Biret und Kardinalshut tragen. Eine prächtige Leistung endlich ist das von Löwen gehaltene, mit einem Totenkopf bekrönte Medaillonrelief mit der Allegorie der Kirche und dem Wahlspruch des Verewigten: »Pro Deo et ecclesia«.



FELIX BAUMHAUER — JESUS AM KREUZ

Alles in allem stellt das Innere der Elisabethkapelle in ihrem phantasievoll bewegten Grund- und Aufriß, ihren maßvollen architektonischen Wand- und Deckengliederungen, ihrem monumentalen Figurenschmuck aus leuchtend weißem carrarischem Marmor und in der vornehmen, fein abgewogenen Zusammenstimmung zarter bläulich-grauer, goldheller und dunkler, bronzefarbener Töne mit dem heiteren Schimmer farbenfroher Fresken eine wundervolle harmonische Einheit, ein hervorragendes Denkmal der barocken Baukunst und Innendekoration dar. Wesentlich schlich-



71) Breslau, Diözesanarchiv, III, b. 4.

72) Diese Figuren erinnern an Guidis allegorische Frauengestalten am Grabmal des Grafen Gaspare Thiene in S. Andrea della Valle.



WAND DER ELISABETHKAPELLE AM DOM IN BRESLAU
Text S. 330

ter mutet das äußere, in seinen anspruchslosen Einzelformen noch renaissanceartig-streng gegliederte Schaubild der schönen Kapelle an, an dem aber der dominierende Gedanke der zentralen Innendisposition klar zum Ausdruck kommt. Es zeichnet sich außerdem durch die trefflich ausgeglichenen Proportionen seiner stockwerkartig abgestuften Höhenentwicklung und nicht zum wenigsten durch eine anmutige Silhouette aus (Abb. S. 306).

Kardinal Friedrich hat nicht nur seiner heiligen Ahnfrau eine Gedächtniskapelle und in ihr seine eigene monumentale Ruhestätte geschaffen, sondern er hat Schlesien mit einem Kunstwerk beschenkt, das nicht nur in unserer heimatlichen Kunstgeschichte, sondern auch in der allgemeinen Entwicklungsgeschichte des Barockstiles in Deutschland einen Ehrenplatz einnimmt.

WETTBEWERB FÜR KRIEGERVEREINSFAHNEN

Hierzu die Abb. S. 333—340

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst zeigte in einer am 9. Juli eröffneten Ausstellung die Ergebnisse eines von ihr veranstalteten Wettbewerbes zur Erlangung von Entwürfen zu Fahnen für Kriegervereine. Das Unternehmen ging zurück auf die Anregung des H. H. Pfarrers Heumann in Elbersroth (Mittelfranken); er hatte auch die Summe (500 M.) zur Verfügung gestellt, von welcher die zuzuerkennenden Preise verteilt werden sollten. Die weiteren Bedingungen des Wettbewerbes sind im Junihefte dieser Zeitschrift veröffentlicht (Beil. S. 25). Auf die Einladung hin sind 56 Entwürfe eingeliefert worden. Von diesen befanden sich drei außer Wettbewerb, weil eine der Bedingungen des Ausschreibens nicht zutraf, sieben erhielten Preise, davon drei je 100, vier je 50 Mk.; außerdem wurden fünf Entwürfe mit Anerkennungen bedacht. Man darf also das Gesamtergebnis als durchaus günstig bezeichnen. Auch unter den Arbeiten, welche keine Preise erhalten konnten, besaßen mehrere durchaus beachtenswerte Eigenschaften; Verfehltes und Minderwertiges aber war kaum festzustellen. Dem Zwecke ist mit ebenso gutem Verständnisse Rechnung getragen wie der künstlerischen Wirkung der beim Gebrauche in lebendiger Bewegung befindlichen Fahne, zumeist auch der technischen Ausführbarkeit. Die Behandlung der Stoffe, die Anpassung an die Bedingungen der Gold- und Seidenstickerei, der Applikationsarbeit usw., sowie an den Stil der frei wallenden Fahne im Unterschiede gegen die flach hängende Standarte, alles zeugt von tüchtiger Kenntnis und richtigem Begriff. Die Menge der Motive ist geringer bei den durch Tradition festgelegten figürlichen als bei den ornamentalen, die der persönlichen Freiheit mehr Spielraum lassen. Bemerkenswert ist übrigens auch diesmal wieder — wie bei dem im März veranstalteten Wettbewerbe für Kriegserinnerungen — die verhältnismäßig starke Beteiligung von Bildhauern bei der Lösung der malerischen und kunstgewerblichen Aufgabe. Mehrere von ihnen befinden sich unter den Preisträgern.

So sind von den drei Preisen zu 100 M. zwei an Bildhauer gekommen, nur einer an einen Maler. Dieser letztere war der Münchener Professor Friedrich Wirnhier (Kennwort »Erzengel Michael«). Seine Fahne ist quadratisch. Auf weißem Grunde zeigt sie auf einer Seite ein ovales Medaillon mit der Halbfigur des hl. Michael mit geschultertem Schwerte in eiserner Rüstung und rotem Mantel gegen schwarzen Fond; in den vier Ecken dieser Seite sieht man je ein schwarzes Eisernes Kreuz auf roter Kreisfläche. Die Kehrseite dieser



LUNETTE DER ELISABETHKAPELLE AM DOM IN BRESLAU
Text S. 325 und 329

Fahne, gleichfalls weiß, ist mit einem entsprechenden Medaillon geschmückt, welches auf schwarzem Grunde das Wappen mit dem Reichsadler und der Kaiserkrone und Lorbeer zeigt; die ovale Bordüre des Medaillons ist für die Inschrift bestimmt; von diesem Mittelfelde aus verlaufen zarte goldene Linien mit horizontalen Schwingungen in den weißen Fond. — Einen weiteren Hundert-Mark-Preis erhielt der Münchener Bildhauer Hans Angermair für sein Projekt »St. Georg II.« Er entwarf eine länglich viereckige Standarte aus grünem damasziertem Stoffe, mit goldenen Fransen und Behängen; in der Mitte enthält eine achteckige Fläche das Bild des hl. Georg in goldener Rüstung auf grauem sich bäumendem Rosse, den Drachen bekämpfend, darunter drei ovale Wappen; die schrägen Flächen des Achteckes sind mit goldenen Ornamenten ausgeglichen. — Einen gleichen Preis erlangte ferner der Bildhauer W. S. Resch-München, Motto »Patrona Bavariae«. Seine Fahne zeigt grauen Fond; die Inschrift läuft in einigem Abstande von den Fahnenrändern ohne besondere Einfassung mit diesem parallel. Die Mitte der Fahne schmückt ein Wappen, darüber sieht man die Halbfigur der Madonna in rotem Kleide und blauem Mantel; sie trägt Krone und Szepter und hält das Christkind, dessen Haupt mit dem Nimbus umgeben ist, auf dem Schoße.

Von den vier Preisen zu 50 M. fielen zwei an den Münchener Kunstmaler Franz Fißlthaler. Sein Entwurf »Dank« bietet auf der Vorderseite ein achteckiges Bild des hl. Georg; er hält auf seinem Rosse und spricht ein Dankgebet für den errungenen Sieg; zu seinen Füßen liegt der erschlagene grüne Drache; dahinter als Fond blauer Himmel mit Sonnenstrahlen. Die Schrägseiten des Achtecks sind mit Ornamenten in Grün und Gold angefüllt; der Rand der Fahne zeigt das bayerische Weiß und Blau. Die Rückseite weist einen roten Perlenkreis mit Inschrift, Lorbeer und Eichenzweigen; in die vier mit goldenen Bandornamenten geschmückten Ecken sind die Jahres-



WANDMALEREI IN DER ELISABETHKAPELLE DES BRESLAUER DOMES
Text S. 326

zahlen 1914 und 1915 verteilt. — Das zweite Projekt Fißlthalers (Motto »Segen«) ist auf der Vorderseite innerhalb eines zierlichen Palmettenkreises mit der Halbfigur der aus Wolken schauenden hl. Jungfrau geschmückt; sie trägt rotes Untergewand und blauen Mantel, das gekrönte Kind erhebt segnend die Hand; unterhalb der Gruppe sieht man gekreuzte Waffen. Der Fond der Umfassung ist grau, jener des Bildhintergrundes weiß, ebenso auch der der Rückseite. Hier erblickt man das bayerische Wappen von Löwen gehalten, unten ein eisernes Kreuz innerhalb eines grünen Kranzes; die Zwickel des Vierecks sind mit Ornament stilisierter Eichenblätter gefüllt. — Mit dem Kennworte »Schwarzgelb« hat der Zeichner Alfr. Staerkle in St. Fiden (Schweiz) seinen mit einem Preise zu 50 M. bedachten Entwurf versehen. Die kraftvoll farbige, in der Erfindung originelle Fahne zeigt den hl. Sebastian an einen Baum gefesselt, mit blauem flatterndem Lendentuche; die Bordüre des Achtecks ist mit Lorbeerzweigen geziert, zwischen denen Flächen für Schrift ausgespart sind. Von diesem Mittelbilde gehen auf grauem Grunde flammende rote und schwarze Strahlen aus; die Flächen der letzteren sind so breit gehalten, daß in ihnen goldene Schwerter angebracht werden konnten. — Des Preises zu 50 M., den der Münchner Kunstmaler Felix Baumhauer erhielt, hätte ich vor den übrigen drei gedenken sollen. Ist er doch für mein Empfinden der bedeutendste unter ihnen, wie ja überhaupt Baumhauers Kunst als eine der erheblichsten Erscheinungen dasteht — gleich ausgezeichnet durch Tiefe und Originalität des Gedankeninhaltes wie durch Kraft der Zeichnung und Leidenschaft der Farbe. »Sonnenaufgang« nennt er seinen Entwurf und rechtfertigt diese Bezeichnung durch eine mächtige Sonne, die aus einem schlichten dunkelgrünen Fond hervorleuchtet; in ihrer Mitte steht ein Eisernes Kreuz. Die andere Seite der Baumhauerschen Fahne hat dunkelvioletten Grund. Mit starker Wirkung hebt sich von ihm die Figur des hl. Georg ab. Er trägt goldene Rüstung, steht auf dem besiegten roten Drachen und schaut betend gen Himmel. Die goldenen Inschriften sind über dem Haupte, sowie zu beiden Seiten des Heiligen in je einer Zeile, ferner in mehreren Zeilen zu seinen Füßen angeordnet.

Von den fünf Arbeiten, welche mit einer Anerkennung ausgezeichnet wurden, stammt eine von dem bereits erwähnten Professor Wirnhier (Motto »Ora pro nobis«). Man erblickt auf der Vorderseite der Fahne auf grauem Fond die in einem kreisrunden Medaillon auf gelblichen Wolken stehende Figur der hl. Barbara. Sie trägt weißes und schwarzes Gewand und einen blauen Mantel, in der rechten Hand hält sie ihr Attribut, den Turm. Die Haltung der Heiligen ist ruhig und feierlich. Unter ihr sind flatternde weiß-blaue Bänder angebracht, die mit Palmzweigen geziert sind. Die Bordüre der Fahne zeigt Felder für Inschriften. Besonders originell ist der Schmuck der Rückseite. In ein großes kreisrundes Medaillon sind drei kleinere eingezeichnet, die als Inschriftflächen gedacht sind. Der Bänder- und Palmenschmuck, sowie die Anordnung der Bordüre entspricht der Vorderseite. — Der

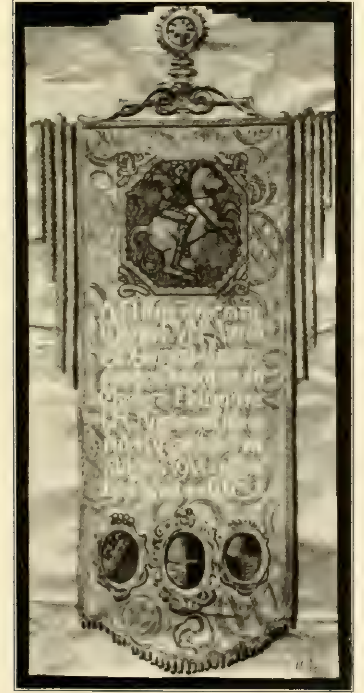
mit einer Anerkennung bedachte Entwurf »St. Barbara I« des Münchener Kunstmalers A. Kiesgen stellt eine Fahne mit schwarzem Fond dar. Kraftvoll hebt sich von diesem ein grüner Kreis ab, innerhalb dessen die grün gekleidete hl. Barbara sitzend dargestellt ist. Rechts und links ist je eine senkrechte Bordüre angebracht, die mit grauen Rauten auf grünem Grunde geziert ist. — Eine Anerkennung erhielt auch Kiesgens Entwurf »St. Georg I«. Die Fahne zeigt einen Fond von weißblauen Rauten. Von schwarzem Grunde hebt sich das ovale Bild des Heiligen ab. Er ist abgebildet, wie er in eiserner Rüstung auf dem grünen Drachen steht; rechts und links von ihm sieht man je ein stilisiertes Bäumchen — Lorbeer und Eiche — in ihrem Laube ein Eisernes Kreuz. — Eine Anerkennung verdiente sich ferner der Bildhauer Franz Hoser mit seinem Entwurfe »Guat bayrisch«. Die mit weißblauem Rautenmuster bedeckte Fläche der Standarte trägt in ihrer Mitte das Bild



W. S. RESCH »PATRONA BAVARIAE«
Preis zu 100 M. — Text S. 333

der thronenden Madonna; sie ist in rotes Gewand und blauen Mantel gekleidet, das Kind erhebt segnend die Hand. Die Gruppe ist mit einer goldenen Einrahmung umgeben. Die Rückseite der Fahne zeigt einen steigenden goldenen Löwen. — Der mit einer Anerkennung ausgezeichnete Entwurf »Deutsche Treue I« von dem Architekten Fritz Kunst-Köln projektiert eine Standarte von länglicher Lambrequin-Form. Die Grundstimmung ist grün, das in helleren und dunkleren Tönungen wolkig über die Fläche sich ausbreitet. Der technischen Herstellung dürften aus diesem Gedanken nicht geringe Schwierigkeiten erwachsen. Die bildliche Darstellung in der Mitte der Fläche scheint als Plattstich-Nadelmalerei gedacht zu sein. Sie zeigt innerhalb einer goldenen Aureole die stehende hl. Jungfrau in rotem Gewande; von ihrem Mantel ist nur das weiße Futter zu sehen. Sie trägt eine goldene Krone, das Haupt ist mit einem Sternenkranze umgeben. Sie erhebt segnend die Hand. Das Kind ist mit einem rosa Röckchen bekleidet, hinter seinem Kopfe erglänzt der Nimbus. Unterhalb der auf Wolken stehenden Madonna sieht man eine Ortschaft; ein flatterndes Band ist für die Inschrift bestimmt.

Auch von denjenigen Projekten, die ohne Auszeichnung geblieben sind, möchte ich ein paar erwähnen, die nicht ohne Interesse waren. So den Entwurf »Deutsch«. Er stellt eine beiderseits rote Fahne dar. Auf der einen Seite sieht man den hl. Georg als Drachentöter, daneben ein Adlerwappen: auf der Rückseite ein Wappen von zwei Löwen gehalten. — Motto »Heimat II« projektiert weißen Seidenstoff, bestickt mit einer Einfassung von goldenen Ranken und Kränzen; über einer Ortschaft schwebt auf Wolken die von einem


HANS ANGERMAIR »ST. GEORG II«
Preis zu 100 M. — Text S. 333





FRIEDRICH WIRNHIER — KENNWORT: ERZENGEL MICHAEL

Preis zu 100 M. — Text S. 332

Strahlenkranze umgebene Madonna. — Ein Entwurf »U 23«, bestimmt für den Gebrauch einer Schützenvereinigung, zeichnet sich durch frische Lebendigkeit der Bordüren aus. Als Wappenhalter erscheinen zwei nackte Genien. Ähnliche Figuren, die mit dem Ernste des Zweckes einer solchen Fahne nicht recht zusammenstimmen, finden sich noch auf mehreren anderen Zeichnungen. — Eine tüchtige Leistung ist »Deutsche Treue II«, eine Stan-





FELIX BAUMHAUER — KENNWORT: SONNENAUFGANG

Preis zu 50 M. — Text S. 334



FRANZ FISSLTHALER — KENNWORT: SEGEN

Preis zu 50 M. — Text S. 334

darte aus graugrünem Stoffe. Das Bild stellt den hl. Erzengel Michael dar, welcher dem Drachen die Lanze in den Rachen stößt. Rechts und links von diesem Mittelteile wird durch senkrechte breite goldene Stäbe je ein schmäleres Seitenfeld abgeschieden; es ist mit Schwertern geschmückt, die von Lorbeerzweigen umwunden sind. Zuletzt bleibe nicht unerwähnt der in mancherlei Beziehung verdienstliche Entwurf »St. Michael«.

Das Ergebnis des Wettbewerbes zeigt, daß die Künstlerschaft bereitwillig und verständnisvoll darauf eingegangen ist, die Gelegenheit zur Lösung einer Aufgabe zu benutzen, deren Wichtigkeit in neuerer Zeit wenig beachtet worden ist. Auch die Kunst der Fahnen-



FRANZ FISSLTHALER — KENNWORT: DANK

Preis zu 50 M. — Text S. 334



ALFRED STÄRKLE (ST. FIDEN, SCHWEIZ), »SCHWARZ-GELB«
Preis zu 50 M. — Text S. 334



FRITZ KUNST (KÖLN) »DEUTSCHE TREUE I«
Anerkennung — Text S. 335

malerei und -stickerei gehört zu denen, welche gegenüber den Leistungen älterer Zeiten auf einem bemerkenswert niederen Standpunkt herabgesunken waren. Doering.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Stephan Beissel S. J. ist am 30. Juli im Jesuitenkolleg zu Valkenburg (Holl. Limburg) nach längerem Leiden im Alter von 75 Jahren verschieden. Er war am 21. April 1841 zu Aachen geboren, wurde 1864 Priester und trat 1871 in den Jesuitenorden ein, wo er theologischen und kunstwissenschaftlichen Studien oblag. Seine kunsthistorischen Arbeiten zeichnen sich durch Gründlichkeit aus. Als Kritiker war er stets vornehm, unvoreingenommen, maßvoll und gerecht und er verschloß sich deshalb dem Guten, das die Gegenwart hervorbringt, keineswegs.

Leonhard Thoma (München) arbeitet zurzeit an dem Hochaltarbild für die neue St. Anna-Basilika in Altötting. Der Auftrag wurde ihm Ende 1914 anläßlich eines engeren Wettbewerbes zuteil. Beim Wettbewerbe war folgende Aufgabe gestellt: 1. Dargestellt soll werden die hl. Mutter Anna mit Maria, oben (da das Bild zweiteilig ist) die zwei ersten Personen der hl. Dreifaltigkeit (der hl. Geist wird plastisch gebildet). 2. Soll zum Ausdruck kommen, daß die Kirche als Wallfahrtskirche gebaut und Kapuzinerkirche ist; daß sie von Papst Pius X. zur Basilika erhoben wurde, sowie daß S. K. H. Prinzregent Luitpold von Bayern den Altar gestiftet hat. — Das Gemälde soll mit dem neuen Hochaltar im Spätherbst aufgestellt werden.

Essen a. Ruhr. — Das Museum der Stadt Essen erwarb ein Gemälde »Kreuzigung Christi« von Joseph Eberz (Stuttgart).

Neu ausgestellt wurden im Schaufenster der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst seit Mitte August: eine Kreuzwegstation, Gemälde von Karl Gerhard, zwei Kelche sowie ein Meßbuch von Goldschmied Joseph Seitz und eine Statue von Scheiber.

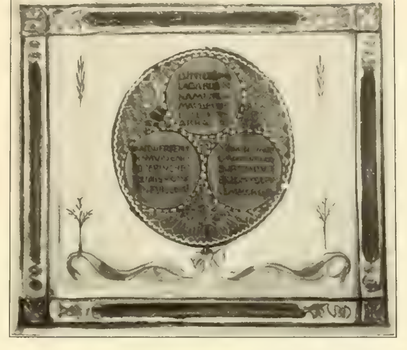
Anfragen, die sich auf Kriegsgedenkzeichen, Fahnen für Kriegervereine oder andere künstlerische Angelegenheiten beziehen, wollen unmittelbar an die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst in München, Karlstraße 6, gerichtet werden.

Die nächste Nummer wird einem der angesehensten Künstler der Gegenwart gewidmet sein. Demnächst werden wir das Ergebnis des Wettbewerbs für Monstranzenentwürfe veröffentlichen. Dasselbe dürfte starkes Interesse erwecken.

ANTON [illegible] »ST. GEORG I«
Anerkennung — Text S. 335



FRIEDRICH WIRNHIER



ORA PRO NOBIS

Anerkennung. — Text S. 334

ZUM SCHLUSS DES JAHRGANGES

Die letzte Nummer des vorigen Jahrganges wurde im ersten Kriegsmonat hinausgegeben. Unsere Losung lautete damals: »Was wir fortführen können, darf nicht unterbleiben«. Das Vertrauen, mit dem wir in den neuen, nun vollendeten Jahrgang eintraten, wurde im allgemeinen nicht zuschanden, wenn es auch nicht ohne Opfer abging und wir nicht ohne alle Sorge demnächst den XII. Jahrgang beginnen. Aber durchhalten wollen wir unter allen Umständen. Viele unserer treuen Freunde stehen im Felde, manche von ihnen schrieben uns, daß sie draußen die Zeitschrift schmerzlich vermissen. Heimgekehrt sollen sie uns antreffen, wie wir bei ihrem Auszuge waren; ja gekräftigt sollten sie uns finden: das sind die Daheimgebliebenen ihnen schuldig.

Wir haben uns bemüht, der christlichen Kunst ein ehrenvolles Plätzchen an der Sonne erringen zu helfen. Daß sie die gewonnene Stellung ferner einnehme und erweitere, muß einen Gegenstand der Sorge aller christgläubig Gesinnten bilden. In den geistigen Kämpfen der Neuzeit wurde die Kunst schon seit Jahrzehnten mit aller Geflissentlichkeit als unfehlbares Hilfsmittel für Verbreitung einer antichristlichen Atmosphäre in allen Volksschichten beigezogen. Die Werke der christlichen Kunst wurden grundsätzlich schlecht gemacht. Auf der andern Seite verbreitete sich daraufhin eine Mißstimmung gegen die neuzeitliche Profankunst und indem man Formsprache und Geist nicht genügend auseinanderhielt, glaubte man, die christliche Kunst müsse Sonderwege gehen, die nichts mit dem modernen Kunstgeschmack gemein haben dürften. Diese verhängnisvolle Anschauung ist nun zum größeren Teil überwunden. Jetzt gilt es, den vielen tüchtigen Meistern der Gegenwart, die mit uns die gleiche Weltanschauung teilen, durch einmütiges Zusammenstehen zum Auswirken ihrer Künstlerkraft auf allen Gebieten der religiösen und profanen Kunst den Boden zu bereiten.

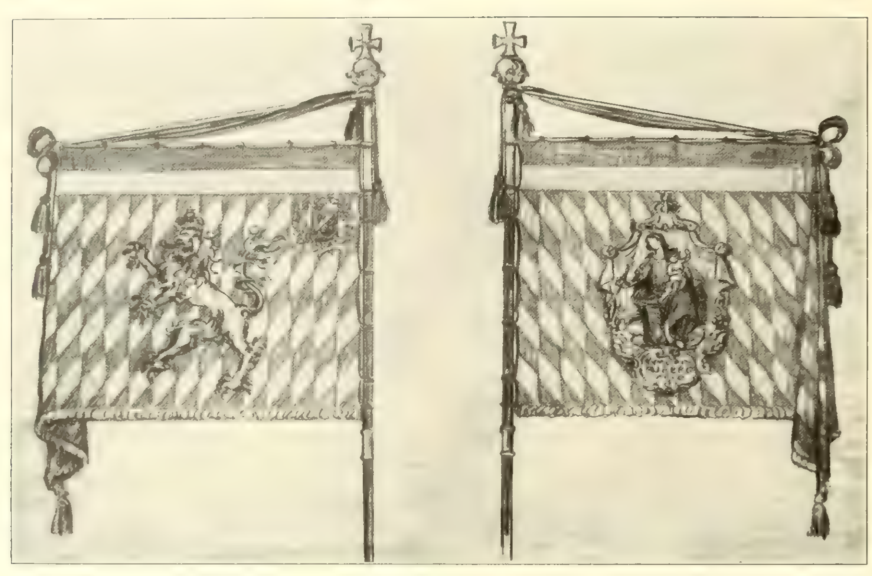
In diesem Sinne setzen wir mit Beginn des nächsten Jahrganges unser Bemühen fort.

S. Staudhamer



ANTON KIESGEN ST. BARBARA ...

Anerkennung — Text S. 335



FRANZ HOSER »GUAT BAYRISCH«

Anerkennung — Text S. 335



ALBERT HINTER (ENGELBERG, SCHWEIZ KENNWORT. »FLATTERN«

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

MÜNCHENER SOMMER-AUSSTELLUNGEN 1914

I. Glaspalast

Daß die sämtlichen Münchener Kunstausstellungen des heurigen Sommers trotz der Aufregungen der Kriegszeit ihre Pforten geöffnet erhalten, gehört mit zu den Erscheinungen der allgemeinen Opferwilligkeit, denn an Besuchern fehlt es nach dem Abzuge der Fremdenscharen so sehr, daß kaum die Tageskosten gedeckt werden können. Die Wenigen, welche auch jetzt noch die verödeten Hallen durchwandern, haben freilich um so besser und ungestörter Gelegenheit, sich in die Einzelheiten zu versenken und sich deutlich zu machen, was denn eigentlich geleistet worden ist.

Um mit dem Glaspalaste zu beginnen, so stellen wir fest, daß seine an Umfang von den Darbietungen anderer Jahre nicht wesentlich verschiedene Ausstellung doch einen Allgemeinwert aufweist, der über sonst vielfach erlebten Durchschnitt hinausgeht. Fortschrittlichkeit in dem Sinne der Ultramodernen wird nur derjenige mit Bedauern vermissen, der auf dem Standpunkte jener steht. Es fehlt also im Glaspalaste so gut wie gänzlich an Leistungen des verwegenen Expressionismus, Futurismus und ähnlicher Richtungen. Dafür herrscht eine Tüchtigkeit solider technischer Durchführungen, die manchmal wohl etwas ins Hausbackene geht, zumeist aber von frischem und gesundem Temperament erfüllt ist. Über die Linie, jenseits deren die Genialität beginnt, steigt allerdings nur höchst vereinzelt dieses oder jenes, aber das kann ja auch nicht anders sein. Also alles in allem ein guter Mittelschlag, der befriedigt, hier und da sogar weitgehenden Erwartungen gerecht wird, und von dem man mit dem Gefühl Abschied nimmt, daß eine Bewegung aufwärts unstreitig vorhanden ist, anderenteils aber es zur Erreichung höchster Ziele von hier aus noch ein weiter Weg ist. Um sich das recht klar zu machen, braucht man nur die Treppe emporzusteigen, die zur Abteilung der Kopien führt. Ich gedenke auf diese nicht weiter einzugehen. Sie sind verschiedenwertig gelungen, und man sagt sich, daß auch die besten von ihnen nur ferner Abglanz ihrer Originale sind. Und doch, welch eine Fülle herrlicher, abgeklärter Schönheit erglänzt auch noch in diesem schwachen Schimmer, wie erhaben verkündigt sich auch noch in diesen Wiedergaben, was wahrhaft große Kunst ehemals unter ihren Aufgaben sich gedacht, wie sie diese erfaßt, empfunden, erlebt und der Welt bis in späteste Zukunft zum Erlebnisse gemacht hat. Wie wenig sind der Werke im Glaspalaste, in der Secession, in irgend einer modernen Ausstellung Münchens oder sonst einer Kunststätte, denen so hohe Eigenschaften innewohnten.

Um beim Glaspalaste zu bleiben, so ist ihm heuer wie immer charakteristisch, daß er dem Gegenständlichen volles Recht widerfahren läßt, und oft sogar etwas zu viel davon. Das Entgegenkommen gegen die Neigungen eines internationalen Publikums geht immer noch sehr weit. Aber das wird ausgeglichen durch eine Reihe von Dingen, die beweisen, daß man im Grunde doch wirklich Bedeutendes will und sich anstrengt, durch erlesene Einzeldarbietungen erzieherisch zu wirken. Eine Reihe von Sondergruppen ist auch diesmal zusammengestellt worden, Werke bedeutender Verstorbener: Julius Adam, Hans von Bartels, Adolf Eberle, Charles Palmié, Richard Püttner, Heinrich Rasch, Albert Welti; ferner von noch Lebenden: Franz Roubaud, F. v. Kaulbach, Gebhard Fugel. Bei den Internationalen Ausstellungen zu Venedig, wo man ja auch derartige Sondergruppen mit Vorliebe zur Schau bringt, hat man es eingeführt, im Kataloge das Wirken und die Bedeutung des betreffenden Künstlers mittels einer ganz kurz gehaltenen Abhandlung für das breite Publikum klarzulegen. Im Glaspalast ist man nicht sehr für Neuerungen, aber trotzdem möchte ich zur Erwägung stellen, ob es nicht sehr verdienstlich wäre, das venezianische Vorbild nachzuahmen. Zumal betreffs bedeutender Verstorbener würde die Besucherschaft wenigstens für Angabe der Lebensdaten gewiß dankbar sein. Von Adolf Eberle sind nur fünf Werke ausgestellt. Es sind tüchtig gemalte Interieurs aus Tirol, auch ein Jagdgenrebild, dem nichts Wesentliches nachzurühmen ist. Reichhaltiger ist die Sammlung der Ölmalereien und Zeichnungen von Heinrich Rasch. Er suchte seine Motive an den schleswigschen, holländischen und belgischen Küsten, seine Studien zeigen ein erfolgreiches Streben nach charakteristischer Wiedergabe der beobachteten figürlichen und landschaftlichen Motive, zum Teil mit intimem Eindringen in die Reize der Koloristik. Mit innigem Interesse wandte sich Richard Püttner der Schilderung der deutschen Landschaft zu. Er ergriff sie, wo und wie er sie traf, war es in Sachsen oder am Starnbergersee, am Rhein, an der Lahn, kurz überall, wohin sein Weg ihn führte. Sonderliche Freude machte es ihm, aus all dem reichen Vielerlei solche Bilder herauszusuchen, die durch die Vereinigung von Landschaft und alter malerischer Architektur entstehen. Seine Technik war das Aquarell, viele Blätter sind auch in Schwarz-Weiß ausgeführt. Julius Adam, der Nachkomme des bekannten Schlachtenmalers der napoleonischen Zeit, hatte zu seinem Sondergebiet die Katzenmalerei erkoren. Alte und junge, in allen Farben, die möglich sind, in der Ruhe wie in der Bewegung, eine unendliche Abwandlung des gleichen Motives war die Aufgabe seiner Kunst. Er übte sie mit schärfster Naturbeobachtung und brachte technisch wahre Bravourstücke zustande. So ist er ein beachtenswerter Spezialist geworden, aber kein großer Maler. Denn um dies zu erreichen, hätte er keiner bedeutenderen Motive bedurft, wohl aber eines Dinges, was ihm für sein Schaffen nicht zu Gebote stand, nämlich Seele. Seine Katzenbilder erheben sich nicht über das Äußerlich-Illustrative, während sie betreffs der inneren Vertiefung zu wünschen übrig lassen. Ein typischer Vertreter des Virtuosentums. Die über hundert ausgestellten Werke des Hans von Bartels geben von der Bedeutung dieses ausgezeichneten Malers der nordwestlichen Meeres- und Küstennatur einen nach allen Richtungen ausreichenden Begriff. Mit welchem schönen Verständnis hat er jene herbe, gewaltige Natur erschaut und begriffen, mit welcher bewunderungswürdigen Überzeugungskraft sie geschildert. Wie feinsinnig erklärt er ihren Zusammenhang mit dem menschlichen Leben. Jede einzelne seiner Gestalten alter und junger Männer und Frauen steht da als ergreifender Beweis für jenen Einfluß der Natur auf den Menschen, dessen äußere Erscheinung, Sinnesart und Beschäftigung. Ein paar Stücke zeigen Kulturbilder religiöser Art. So ein »Ablaß in der Bretagne«, eine »Segnung des Meeres«. Die großzügige Linienführung, die doch den Einzelheiten gerecht blieb, die Technik, mit der Bartels die Farben behandelte, die Art, wie er sie wählte, leuchtend und doch zurückhaltend, das alles ergab sich aus einer temperamentvollen, dabei in sich gefestigten, ihrer Absichten stets klar bewußten Künstlerschaft. Die Sonderausstellung von Malereien Charles Palmié's erneuert das Bedauern über das allzufrühe Hinscheiden dieses Künstlers, welcher die zu uns übertragene Technik des Pointillismus den Empfindungen und Absichten der deutschen Kunst anzupassen wußte. Das heißt soviel, als daß wir in seinen Werken eine ausgezeichnete Feinheit der Durchführung, eine Farbengebung zu bewundern haben, die oft geradezu bezaubert, eine Poesie, die durch Lüfte und lichtdurchflutete Dünste geheimnisvoll zu uns spricht. Palmié hat mancherlei Motive aus Frankreich und Italien geholt, vieles auch aus Tirol, aber glücklichstes Gelingen hatte

er doch, wenn er München schilderte, die Frauentürme im Morgennebel, oder das Rathaus im Schnee, oder die Straßen und Plätze bei dünstigem Wetter. Es waren ganz neue Probleme, die er sich suchte, und in deren Lösung er bisher unübertroffen geblieben ist. Sehr umfangreich ist die Gruppe von Radierungen, Zeichnungen, Holzschnitten des Albert Welti. Auch ein paar Gemälde sind dabei. Mit diesem schweizerischen Künstler ist einer der Außerordentlichsten und Seltsamsten von uns geschieden. Er war ein Meister der Zeichnung, mit den Begabtesten zu vergleichen, ein Philosoph, der das menschliche Wesen tief ergründete, der es nach allen großen Richtungen verstand und würdigte, und nach den kleinen es belächelte. In seinem Werke vereinen sich Erhabenheit, eine Formenschönheit, welche derjenigen alter Meister nicht etwa abgelauscht, sondern ebenbürtig ist, eine satirische Überlegenheit voll Schärfe und doch ohne Kränkung, eine Poesie, die mit vollen und reinen Tönen hinreißt, eine Technik, zumal im Kupferstich, welche in ihrer malerischen Art den Mangel an Farbe vergessen läßt, die doch Welti ebenfalls so ausgezeichnet zu beherrschen verstand. Auf das Einzelne kann wegen des großen Umfanges dieser Gruppe — sie umfaßt über 180 Nummern — nicht eingegangen werden. Einzig herausgreifen möchte ich eine radierte Madonna, eins der schönsten Stücke, die der Glaspalast diesmal überhaupt bietet. Das mit seiner Licht- und Schattenverteilung, mit seiner Charakterisierung wunderbar stark wirkende Blatt zeigt die hl. Jungfrau unter einem Baume sitzend, vor ihr S. Joseph, das Kind anbetend, eine Landschaft im Hintergrunde. — Nun die drei, die noch im Leben und mitten im frischen Schaffen stehen. Franz Roubaud malt mit Vorliebe Motive aus Rußland; hat er doch auch vor kurzem für Moskau ein großes Rundgemälde der Schlacht von Borodino geschaffen. Mit klarer Beobachtung und Objektivität, dabei mit starkem Vortrage malt er Szenen aus dem russischen Kampfe gegen Napoleon, sowie Typen der dortigen halbasiatischen Völkerschaften — Bilder, die außer durch ihre technischen Eigenschaften gerade jetzt ein besonderes gegenständliches Interesse erregen. Über Fritz von Kaulbach ist schwer etwas Neues zu sagen. Die Eigenschaften dieses Künstlers, der als Porträtist, Landschafter und Stillebenmaler Außerordentlichstes bietet, in allen diesen verschiedenartigen Fächern interessant und vollendet vornehm bleibt, sind dieselben wie immer und erwecken daher auch gleich lebhafte Anteilnahme. Die wunderbare Eleganz der Dame in Silbergrau, die Vornehmheit einer älteren Dame, der Stolz eines dunkelfarbigen Herrenbildes, die entzückende Drolerie eines kleinen Mädchens sind schlechthin nicht zu überbieten, ebenso wie die einfache Landschaft mit dem Sonnenblick oder ein Stadtbild, ein Garten, ein Blumenstück in der Ruhe ihrer Linien und der Echtheit ihrer Charaktersierung ihresgleichen suchen. Gebhard Fugel, der schon vor einiger Zeit im Kunstverein eine Sonderausstellung zeigte, bringt jetzt eine noch umfangreichere. Sie bezeichnet die wichtigsten Stadien seiner künstlerischen Entwicklung. Wir beobachten, wie er sich aus der, obzwar selbständigen, Nachfolgerschaft Munkacsys allmählich zu einem freien und eigenen Stil durchgearbeitet hat, und dabei einer der ersten neuzeitlichen Meister christlicher Malerei geworden ist. Als wichtige Merkzeichen dieser Entwicklung finden wir an den Anfängen »Weinet nicht über mich«, »Christus vor dem Hohen Rat«, aus neuester Zeit ein Abendmahlsbild, die St. Andreasbilder aus Ravensburg, die Bibelbilder, deren Reihe immer noch vervollständigt wird, und vieles andere. Auch Landschaften und Bildnisse fehlen nicht, welche den Künstler auf für ihn neuen und eigenen Wegen zeigen. Das Hauptstück dieser Gruppe ist eine sehr große Himmelfahrt Mariä, bestimmt als Altarbild für Schönenberg bei Ellwangen. Trotz der gewaltig großen Zahl von älteren Werken, die diesen Gegenstand behandeln, hat Fugel sich von den Fesseln ihres Einflusses frei gehalten. Volltönig kommt der Gegensatz zwischen dem oberen und dem unteren Teile der Komposition zum Ausdrucke. Die Apostel sind ebenso charaktervoll, wie die Madonna holdselig und fast visionär geschildert ist. Zeichnung, Farben- und Lichtbehandlung erweisen die bei Fugel bekannten Vorzüge; sie streben bewußt darauf hin, der christlichen Malerei der Gegenwart wieder einen Platz zu erobern, zunächst auf derselben Stufe mit der maßgeblichen profanen, und sollte es möglich sein, allmählich auch auf einer höheren.

Wer sich nicht absichtlich gegen solche Dinge verschließt, dem steht ja die christliche Kunst schon mit Rücksicht auf ihren gegenständlichen Inhalt über der weltlichen. Es ist offenbar, daß die Teilnahme für sie zunimmt. Alle Kunstzweige haben Anteil daran. Unter den Malereien machen sich zwei besonders geltend. Das eine Bild ist Julius Exters »Ostern«; das Werk wird auf den Hauptaltar der Kirche von Lindenberg im Allgäu kommen. Das Bild ist mit Formen und Farben auf Fernwirkung berechnet. Der Christuskopf befriedigt mit seiner weichlichen Art leider am wenigsten. (Das Bild ist leider in jeder Beziehung unzulänglich, so daß wir die katholische Kirchengemeinde, die es haben wird, nicht beglückwünschen können. D. R.) Erfolgreicher ist dieses, freilich unlösbar bleibende Problem, in dem Marrschen Bilde der »Erweckung des Jünglings zu Naim« behandelt. Hier ist das Antlitz des wundertätigen Gottmenschen weder sonderlich idealisiert noch ins Alltägliche gezogen. Die letztere Gefahr hätte nahe gelegen, weil der Künstler den Vorgang aus der biblischen Zeit und Örtlichkeit heraus an die Gegenwart herangerückt hat. Nicht in sie hinein, wie bei Uhde, sondern an eine unbestimmte Grenze von ihr, wo Wirklichkeit und Phantasie sich treffen. Eine deutsche Stadt und Landschaft im Hintergrunde, das Trauergeleit des Toten in einer Volkstracht vielleicht um 1800, die zuschauende Menge durchaus frei aufgefaßt. Alle diese Nebendinge atmen großes Können, ohne an sich konkrete Bedeutung zu beanspruchen. Ihr eigentlicher Zweck ist ein malerischer, im Sinne der Requisiten der Pilotyschule. Zeichnerisch ein hervorragendes Meisterwerk ist der wieder zum Leben erwachende Leichnam. Das Bild ist ein wirksamer Ausstellungsschlager. Von den sonstigen Malereien christlichen Inhaltes erwähne ich noch das Triptychon einer »Heiligen Nacht« von H. Arnold, eine Madonna von G. Barison, einen wegen seiner Schilderung von Volkstypen und wegen des Interieurs bemerkenswerten »Karfreitag« von F. Eichhorst, eine schön beleuchtete, aber äußerliche Madonna von F. Guillery, einen »Jesus mit den weinenden Frauen« von R. Leinweber, einen kraftvoll radierten »S. Martin« von H. Röhm. Voll kindlicher Frömmigkeit ist M. Schiestls »Ave Maria«, charakteristisch R. Schiestls »Einsiedler in der libyschen Wüste«. Mit einer schlichten »Weihnacht« erscheint F. Wolter. B. Wenig hat für einen Kölner Verlag in kräftiger, volkstümlicher Zeichnung vier Wallfahrtsbilder (Mariazell, Einsiedeln, Altötting und Loreto) entworfen. H. Huber-Sulzemoos preist in einem anmutigen Bilde Christus als Kinderfreund. Um endlich diese Gruppe mit etwas ganz Tüchtigem zu beschließen, nenne ich E. von Gebhardts betenden alten Mann, eine frische Brustbild-Studie voll Herbheit, Naivität und Frömmigkeit. — Mehrere bedeutsame Leistungen christlicher Kunst bietet die Plastik. An antike Grabstelen erinnert Waderes Relief mit einer sitzenden Frau, vor welcher der Heiland steht. B. Morisse hat einen großen Kruzifixus mit tüchtigem Akt ausgestellt. Gotisierende Art zeigen A. Mayers »St. Paulus und Thomas«; hierher gehören auch die tüchtigen

Prophetenstatuen von Pruska. Schön modelliert ist eine betende Idealfigur »Hoffnung« von S. Liebl. Sehr gut sind die Gruppen von V. Kraus und R. Henn. Voll tiefen Ernstes sind zwei Christusstudien und eine Grabfigur von J. Horvai. F. Hoser bringt ein schön komponiertes, vergoldetes Relief mit der von Engeln verehrten Madonna. — Die Baukunst zeigt verschiedene Kirchenentwürfe, darunter einen modern wirkenden von A. Boßlet[1]). Anton Bachmann bringt zwei Entwürfe für Grabmäler und einen für den Hochaltar der Stadpfarrkirche zu Tirschenreuth. Georg von Hauberrisser entwarf in elegantem Barock eine katholische Pfarrkirche für Saarbrücken; an der Konkurrenz hat sich auch Heinrich Hauberrisser beteiligt. O. O. Kurz zeigt seine S. Ottokirche zu Bamberg, die man immer wieder gern sieht, so oft man ihr auch begegnet. Eine schön gruppierte Synagoge für Augsburg ist von F. Landauer und H. Lömpel. Schmeißner bietet Entwürfe für eine Gartenstadt, Karl Jäger solche für einen Saalbau und ein Stadthaus.

Noch müssen, soweit es der Raum zuläßt, einige beachtenswerte Profanwerke ausdrücklich genannt werden. Hier seien von den Plastiken ein paar talentvolle Arbeiten von K. Himmelstoß erwähnt, ferner prächtige Tierstücke von H. Krebs und W. von Bartels, einige Drolerien, sowie tüchtige Bildnisbüsten von F. Liebermann, trefflich gearbeitete Medaillen und Plaketten von W. J. Becker und E. Mayer, Arbeiten von Negretti, Kuolt, Thuma, Jost, J. Rudolph, Überbacher, Bechtel, Taglang, Val. Winkler, Zehentbauer. — Von Malereien zeigen H. Urbans idealisierte italienische Studien die bekannten Eigenschaften. Wahre Meisterwerke feinster Kinderschilderung sind von G. Schuster-Woldan. Über Matthias Schmid und Defregger läßt sich Neues nicht sagen. Mit drei schönen Landschaftsstudien hat H. von Petersen Abschied genommen. Durch ausgezeichnete Porträts interessiert K. Frhr. von Miller. Etwas absichtlich sozialistisch gefärbt und zu wenig schlicht beobachtet scheint Firles Triptychon »Torfarbeiter«. Von den vielen wertvollen Landschaften seien nur die Feinheiten von L. Bolgiano genannt. Nicht zu übersehen sind Arbeiten von Hans Heider, Jos. Henfling, Immenkamp, Kau, Fritz Kunz, Mayer-Franken, Nockher, F. Schumacher, Seuffert, Leonhard Thöma, Walch, Winter, Wirnhier, Locher

II. Secession

Zwischen Glaspalast und Secession besteht auch heuer, was eigentlich kaum besonders gesagt zu werden braucht, der herkömmliche charakteristische Unterschied. Die letztere ist eben nie in der ausgesprochenen Art wie jener ein Markt gewesen, und legt statt auf Gegenständliches — leider in manchen Fällen allzu Gegenständliches! — Wert auf Qualität und Durchführung künstlerischer Eigenart, unbekümmert um die Neigungen des breiten Publikums. Diese persönliche Art tritt allmählich immer mehr hervor und widerspricht den Auffassungen jener, die da meinen, die Secession sei in einer allmählich zunehmenden Erstarrung begriffen, sie sei abhängig von ein paar führenden Männern, die zwar eine große Gefolgschaft für sich erzogen hätten, neben denen aber kein freies Künstlertum aufkomme. Wir werden noch weiterhin hierüber zu sprechen haben. Die Antwort auf jene Behauptung hängt davon ab, was man unter künstlerischer Freiheit versteht. Der jetzigen Sommerausstellung der Secession und noch mehr ihren alljährlich stattfindenden Frühjahrsausstellungen wird niemand mit Recht den Vorwurf machen dürfen, man lasse den Individualitäten nicht allen nur irgend zu rechtfertigenden Spielraum. Gerade am deutlichsten wird einem das, wenn man sieht, wie fest die Männer des alten Stammes hier bei ihrer eignen Art beharren. Freilich, diese ist stark genug, um innerhalb eines eng begrenzten Feldes immer wieder bedeutende und auch neuartige Früchte zu zeitigen. Es soll damit nicht gesagt sein, daß das alles mit eitel Begeisterung zu begrüßen wäre. Albert von Kellers »Ruhe«, ein Halbakt, übt mit seinem Konzerte dunkler perlmutterartiger Farben doch nur eine äußerliche Wirkung. Habermann bringt ein »Weibliches Bildnis«, die Darstellung eines jungen Mädchens neben einer steinernen Gartenvase, in grauen, violetten, grünen und rosa Tönen. Gleichzeitig aber versucht er einen Abstecher in das Gebiet des Religiösen und bemüht sich dabei recht modern zu werden. Aber mit seiner »Verkündigung« hat er nach keiner dieser beiden Richtungen Glück gehabt. Dieses einsam in einer Zimmermannswerkstatt befindliche Mädchen würde als Maria überhaupt kaum zu erkennen sein, wenn nicht von rechts her ein Bündel heller, primitiv angedeuteter Strahlen auf sie fiele. Einen Fortschritt bedeutet dies Bild im Wirken Habermanns so wenig wie einen Gewinn für die christliche Kunst, der es innerlich durchaus fremd ist. Louis Corinth hält sich diesmal etwas zurück. Am ehesten spricht sein dunkles, in Grau und Braun gehaltenes Herrenporträt von der sonst bewiesenen Bedeutung dieses Künstlers, aber doch keineswegs mit derjenigen Stärke, die man bei ihm zu erwarten berechtigt ist. Corinths Ausstellung scheint anzudeuten, daß eine Ruhepause in seinem Schaffen eingetreten ist. Schwer wäre über Max Liebermann etwas Neues zu berichten. Seine Studien von Hunden zeigen ihn als den großartigen Impressionisten, der er immer gewesen, und als welcher er, ganz in sich selbst abgeschlossen, keiner höheren Entwicklung mehr fähig ist. Unvollständig wäre eine Secessionsausstellung ohne etliche Sambergersche Bildnisse. Als die bedeutendste der drei von dem Meister diesmal gespendeten Gaben dürfte sein »Gabriel von Hackl« anzusprechen sein. Albin Egger-Lienz stellt seine schon sonst gezeigte treffliche Bauernstudie »Die Mahlzeit« aus. Das Bild gehört in jene Übergangszeit, wo Egger anfing, sich von der Schilderung einzelner Hergänge und Ereignisse ab und solchen von allgemeiner symbolisierender zuzuwenden, und wo er im Zusammenhange damit jene breite, vereinfachte Vortragsweise annahm, die in seinen neueren Werken immer stärker zur Geltung kommt. Auch bei der »Mahlzeit« herrscht bereits eine große Ruhe der Flächenbehandlung und des Kolorits, welches auf die Töne von Dunkelbraun, Gelbbraun und Weiß gestimmt ist. Franz von Stuck bringt fünf Gemälde. Von ihnen hat für mein Empfinden »Das Diner« die stärksten Qualitäten; ausgezeichnet ist der Lichteffekt der auf der Tafel stehenden Kerzen, welcher das Interieur und die eine Reihe der an der Tafel Sitzenden erhellt, während die andere, dem Beschauer mit dem Rücken zugewandte Reihe silhouettenartig dunkel bleibt. Von den übrigen Bildern nennt sich eins »Die Pest«. Man sieht einen weiblichen Dämon, mit einer Sense in den Händen, nächtlich durch eine Straße schreiten. Ein anderes Werk »Der Drachentöter« zeigt einen Ritter, der ein Weib durch Tötung eines Ungeheuers befreit hat. Der Akt ist, wie bei der »Pest«, von jenem fahlen Grau, welches sich auf den Stuckschen Bildern so oft findet; der Drache leuchtet in dem ebenfalls so überaus charakteristischen tiefen Blau, welches zum eisernen Bestande der Stuckschen Farbengebung gehört. Um auch als Plastiker zu kommen, hat Stuck das vergoldete Gipsmodell seiner Amazone ausgestellt, die er früher in kleinem Maßstabe geformt und nun in großem für die Stadt Köln ausgeführt hat. Ich wüßte von allen diesen Dingen nicht zu sagen, worin sich bei ihnen ein Fort-

[1]) Abb. in der heurigen Jahresmappe der »D. G. f. chr. Kunst«

schritt zeigt. Von der Amazone kann man den Goetheschen Vers variieren »Von Zeit zu Zeit seh ich die Alte gern«; aber es wäre ihr unbedingt ein anderer Standort zu wünschen gewesen, denn hier in dem engen Saale ist es unmöglich, einen Gesamteindruck von der Figur zu gewinnen und sich ihre Wirkung vor einer Architektur, für die sie doch bestimmt ist, einigermaßen klar zu machen. Mit den Werken dieser Meister, denen noch Trübner anzureihen ist, sieht man die Höhepunkte der Leistungsfähigkeit der Secession bezeichnet. Daß sie etwas Erhebliches bedeuten, ist nicht im mindesten zu bestreiten. Man braucht nur in den Glaspalast zu schauen, um sich zu überzeugen, daß dort nur sehr weniges Gleichwertige zu entdecken, und daß ebenfalls nicht viele Werke dort zu finden sind, die sich auf dem Niveau des Secessionsdurchschnittes halten. Dauernd behauptet sich jenes auf einer durchaus ansehnlichen Höhe. Mit den altbewährten Kräften treten neue in erfolgreichen Wettbewerb. Es sei zunächst von einigen der ersteren die Rede. Da ist Heinrich von Zügel mit einer Szene »Vor dem Aufbruch«; ein Hirte rüstet sein Maultier, während die Schafherde des Abzuges wartet; im Spiel der Farbe und Beleuchtung ein Meisterwerk der neueren Zügelschen Richtung. Felix Bürgers schildert feinsinnig die Morgen- und Abendbeleuchtungen in Schnee gehüllter Gebirgslandschaften. Von Schramm-Zittau sieht man eine »Meute«, eine große Schar edler Rassehunde, die dicht gedrängt hinter einem Gitter hervorschauen; Komposition und Charakteristik sind ebenso bedeutend wie die eigentümlich stimmungsvolle Art des Vortrages. Mit einem »Volksfest« und einem »Wirtsgarten« erweist er weitere Seiten seines hervorragenden Impressionismus. Amandus Faure behandelt seine beliebten Beleuchtungsprobleme aus Theatern und Kaffeehäusern. Rich. Pietzsch malt eine Landstraße im Winter, auch sein geliebtes Isarufer. Der gleichen Gegend gewann auch Wilhelm Lehmann einen feintönigen »Frühlingstag« ab. Albert Lamm begegnet uns wie immer in der Fränkischen Schweiz; seine Studie aus dem lieblichen Wiesenttal vermeidet diesmal erfreulicherweise die allzu kompakte Aufmauerung farbiger Flecken. Adolf Hengelers »Am Balkon« ist ein Bild voll Feinheit, zart in den Lüften und goldig im Tone des Vorder- und Mittelgrundes. Zu den bedeutendsten Bildnissen der Ausstellung gehört in seiner prächtigen und bestimmten Zeichnung das von Oskar Zwintscher gemalte des Schriftstellers Enking. Auch Eugen Spiro bringt mehrere Bildnisse, von denen sich das einer Russin durch interessante Zusammenstellung rotbrauner Töne auszeichnet. Hans von Hayek hat einmal wieder den Schauplatz seiner Tätigkeit gewechselt und sein Gebiet durch die Beobachtung norditalienischer Motive erweitert. Zeitgemäße Gedanken erweckt Th. Th. Heine mit einem »Achtzehnhundertdreizehn«; drei Soldaten jener Zeit schreiten schießend über das Gefilde, ein vierter ist gefallen; bedeutend heben sich die fast silhouettenartigen Gestalten von dem Rot des Himmels ab. Das Bild ist eines der an dieser Stelle so wenigen, die auch mittels ihres gegenständlichen Inhaltes etwas sagen. Daß auch jüngere modernste Künstler, denen der Zutritt zur Secession gewährt wird, sich der Anforderung eines sprechenden gegenständlichen Inhaltes nicht entziehen, beweist Franz Reinhardt mit seiner »Kreuzschleppung«. Mit der ernsten Farbenzusammenstellung von Grau und Blau vereinigt sich in diesem Bilde eine herbe, volksmäßige Art die Personen zu schildern. Das Werk ist nicht als Kirchenbild zu denken, aber die von ihm ausgehende Wirkung ist darum nicht geringer. Im übrigen ist die Zahl von Malereien, die ihre Motive dem religiösen Gebiete entnehmen, auch diesmal nur klein, was in Anbetracht des Umstandes, daß es dabei doch wesentlich nur auf die Lösung technischer oder pseudo-idealistischer Aufgaben herauskommt, kaum sehr zu bedauern ist. Allzu skizzenhaft und ihrem Gegenstande schon deshalb nicht entsprechend, sind eine »Verurteilung Christi« und eine »Anbetung« von dem Stuttgarter Joseph Eberz. Ebensowenig ist Thalheimers »In Gethsemane« oder Schwalbachs »Judith« geeignet, irgendwelche religiöse Empfindungen wachzurufen. Stüdemanns »Seligkeit« verhilft mit den langen und sonderbaren Gestalten, die durch die Lüfte schweben, dem Beschauer wenigstens zu einem Lächeln, weil er von dem, was der Titel andeutet, bisher gewiß eine gänzlich andere Vorstellung gehabt hat. Alle diese Arbeiten gehören jener neuesten Richtung an, von der wir weiter unten noch mehr zu sprechen haben. Auf älteren, in diesem Falle sicher gangbareren Pfaden bewegt sich Hermann Betke bei seiner, trotz ihres mißlungenen Antlitzes, würdigen »Madonna vom Chiemsee«. Er schildert die hl. Jungfrau in einer Landschaft sitzend, von zwei Gruppen von Knaben und einem Bauernehepaare verehrt. Das Bild zeigt eine starke volkstümliche Auffassung; unzweifelhaft ist es ein ernstes und beachtenswertes Werk.

Die Gruppe der Graphik enthält neben Abzulehnendem eine beträchtliche Anzahl wertvoller Leistungen. Zu ihnen rechne ich die große Radierung von Oscar Graf »Lederfabrik-Interieur«, ein Werk, welches auf tüchtiger Beobachtung beruht und interessant komponiert ist, in der Ausführung allerdings eine gewisse Kälte zeigt. Den Vorzug vor diesem Blatte möchte ich trotz der weniger festen Komposition den »Wäscherinnen« des selben Künstlers geben. Ins Großzügige geht auch Josef Sandor, der Brangwyn nachzufolgen sich bemüht. Hermann Pampel schildert in seinen Radierungen Tiere und Menschen des bayerischen Oberlandes, beeinträchtigt aber den Eindruck seiner Zeichnungen durch fühlbare Spötterei. Von entzückender Feinheit, gänzlich verschieden nach Form und Inhalt von dem meisten, was man sonst heute zu sehen bekommt, sind die Federzeichnungen von Ferdinand Stoeger Die Technik, die Behandlung der Linie, die Ausfüllung der Flächen erinnert fast an Botticelli. Inhaltlich bewegen sich diese Kompositionen in Gebieten der Dichtung und des Ideals. Hervorgehoben seien nur die Blätter »Himmel und Erde« und die »Rast auf der Flucht nach Ägypten«.

Die Mosaikkunst ist wieder durch zwei Werke von Martin Kurreck interessant vertreten. Das eine davon zeigt ein in Glasmosaik für einen Grabstein ausgeführtes Bild des auferstandenen Heilandes, der zwischen zwei Engeln steht, eine der besten Leistungen, welche die religiöse Kunst dieser Ausstellung bietet. Fehlt es dieser Arbeit auch an der innerlichen Freiheit und der Absichtslosigkeit der alten Vorbilder, so befriedigt sie doch durch Würde und künstlerische Größe.

Die Plastik bietet vieles und Vielartiges. Von Werken kirchlicher Kunst nenne ich Karl Baurs in tüchtiger Majolikatechnik ausgeführtes Madonnenrelief; ferner Theodor von Gosens Figuren für die Kanzel der Johanniskirche zu Breslau. Man sieht drei in Nischen stehende Engel in antikisierenden Gewändern, ernst und schön von Haltung und Ausdruck. Sehr zahlreich sind auch diesmal die Porträtwerke, welche von Theodor Georgii, Ludwig Eberle, Benno Elkan, Erwin Kurz und anderen stammen. Unter den zahlreichen Idealfiguren zeichnet sich eine von Aristide Maillol ausgeführte bronzene Florastatue durch ruhige, an antike Vorbilder mahnende Schönheit aus. Tüchtige Tierstudien sind unter anderem von Hermann Geibel, Wilhelm Krieger, Willy Zügel. Medaillen und Plaketten von gediegener Ausführung zeigen Arnold Zadikow, Hans Lindl, Ernst Moritz Geyger.

III. Die Neue Secession

Die Neue Münchener Secession, die heuer zum ersten Male ausstellt, hat sich aus Mitgliedern der alten Secession, ferner aus solchen der aufgelösten Bünde »Sema«, »Scholle« und »Neue Künstlervereinigung« zusammengesetzt. Sie erklärt ihre Notwendigkeit, an der man gerade angesichts des Eingehens jener früheren Gesellschaften zweifeln könnte, damit, daß bei der alten Secession die heranstrebende Persönlichkeit nicht zu ihrem Rechte komme, besonders bei jenen selbständigeren Naturen, »deren Begabung nicht gewillt ist sich in ein Schema zu fügen, sondern die den Mut haben, sich ihre künstlerische Eigenart zu wahren«. Nachdem zur Erreichung dieses Ziels sich eine kleine Zahl von Münchenern unter Führung von Weisgerber zusammengetan hatte, gesellten sich alsbald Gesinnungsgenossen aus dem übrigen Deutschland, sowie vom Auslande zu ihnen in der ausgesprochenen Absicht »ohne einseitiges Schulprogramm einfach das Prinzip der Qualität und zwar der zeitgenössischen, der lebendigen Qualität zur Geltung zu bringen«. Das bedeutet so viel als die Neubelebung der wesentlichsten Überlieferungen der alten Secession unter Übertragung auf die Anschauungen und Anforderungen der Gegenwart, wodurch denn die Gründungsidee der alten Secession noch rechtzeitig gerettet werden soll. Eine Jury gibt es zwar, doch geht ihre Aufgabe nur dahin, die zur Aufnahme in die neue Secession geeigneten Persönlichkeiten zu bezeichnen; ist dies geschehen, so bleibt den Betreffenden das Selbstbestimmungsrecht für die Werke, welche sie ausstellen wollen. Es scheint, daß die Auswahl der Personen bisher nicht mit jener Strenge erfolgt, die dem Eindringen solcher vorbeugt, deren Schaffen noch ganz oder halbwegs auf älter betretenen Pfaden sich bewegt. Sonst ließe sich das Vorkommen einiger besserer Bilder nicht wohl erklären. Man darf dazu die fein empfundenen Landschaften von Rudolf Sieck rechnen, ebenso etliche schöne Arbeiten von Schülein und Teutsch, ferner als koloristisch und kompositionell bedeutendes Stück Gustav Jagerspachers »Himmelfahrt.« Auch einiges von Püttner, auch von Feldbauer mag hier mit gelten, sowie die »Flucht Lots« von Karl Caspar. Ferner von den Plastiken die wertvolle Büste König Ludwigs III. und die wirklich schöne Bildnisbüste einer Dame von Bernhard Bleeker. Auch unter den zahlreichen Zeichnungen scheinen ziemlich viele bedeutenderen Wert zu haben, darum nämlich, weil ihnen die Skizzenhaftigkeit in der Natur liegt. Aber leider haben sie nicht, wie viele Skizzen maßgeblicher Kunst, die Eigenschaft von Vorstudien und die Aussicht zu ausgeführten Werken umgestaltet zu werden, sondern sie wollen etwas Fertiges sein und sind so schließlich denn auch nichts anderes als die Malereien, die man in mehreren Sälen vereinigt sieht. Sinn der letzteren ist es, den Geist der Erscheinungen zu erfassen und ihn in diejenige Form zu kleiden, die dem Temperamente des Künstlers und den von ihm verfolgten dekorativen Zwecken am besten entspricht. Ist er also der Meinung, daß eine Person um die Hälfte länger und entsprechend dünner sein muß als die Natur gestattet, oder daß sie die Farbe des Laubfrosches haben muß, so sollen wir nicht das Recht haben, darein zu reden. Siehe die von Moritz Melzer in besagter Farbe gemalte Frau. Die Selbständigkeit, welche dieser Künstler sich zu bewahren weiß, wird man um so besser würdigen können, wenn man hört, daß er in Florenz wohnt. Nicht eben einzeln, darum aber nicht minder apart steht Alexej von Jawlensky da, dem es zum Ausdrucke seiner Gedanken notwendig scheint, seine in den ungewohntesten Farben gehaltenen Köpfe windschief zu zeichnen. Schon bekannt in München ist der in Berlin ansässige Emil Nolde, dessen Figuren (diesmal zum Glück keine religiös sein sollenden!) sich unter anderm durch kreisrund herausquellende Augen charakterisieren. Paul Klee bietet Aquarelle, die zum Teil Landschaften und dergleichen andeuten sollen und in ihrer Technik auf die Art kleiner Knaben zurückgehen, welche ihren ersten Tuschkasten geschenkt bekommen haben. Edwin Scharff, der auch gern malt, hat als Plastiker einen »Schreitenden Jüngling« geformt, und dabei das, was man Anatomie nennt, so autonom behandelt, daß daraus eine ganz neue Spezies von menschenartigem Wesen entstanden ist, nicht ganz unähnlich jenen Figuren, welche die Kinder sich aus Pflaumen zusammensetzen. Die Primitivität ist es, welcher man die Herrschaft über die Form überläßt, damit der ideale Gedanke desto reiner zum Ausdruck gelange. Als ob man sich jene Eigenschaft so beliebig zulegen könnte. In Wirklichkeit kann doch ein Kulturmensch nicht aus seiner Haut heraus. Ebensowenig, wie einer wieder zum Kinde werden kann. Äußerlich sich als solches benehmen ist nicht dasselbe. Gewiß, die Weltgeschichte bietet einzelne grandiose Beispiele von selbstgewollter Rückkehr zur Einfachheit. Aber im allgemeinen behalten alle solche Versuche etwas innerlich Unwahres. Und was bietet sich als Primitivität dar? Häßlichkeit, absichtlicher Unverstand, beides in reichlich vielen Fällen bestimmt, um über den Mangel an Idee und an Können hinwegzutäuschen. Diese Art der Primitivität kann nicht ein Anfang sein, woraus weitere gedeihliche Entwicklung sich ergibt, denn in Wirklichkeit ist sie nichts als eine der vielen Erscheinungen moderner Dekadenz.

Dr. O. Doering.

AUSSTELLUNG VON WERKEN ALTER KUNST

aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins Berlin

Von einer solchen Ausstellung, gegründet auf die reichen Mittel gut beratener Sammler, ist einerseits der typische Eindruck eines aufs beste zusammengestellten Museums alter Kunst zu erwarten; und die Erwartung erfüllt sich vor diesen 200—300 Werken in der Tat so, daß sie allein schon neben jeder anderen Sammlung von Kunstwerken mit Ruhm bestehen könnten. Andererseits bieten sie eine günstige Gelegenheit zum Vergleich einer solchen Zusammenstellung mit einer von neuester Kunst. Und da ergeben sich sofort zwei, zwar nicht neue, doch gerade hier scharf auffallende Einsichten.

Erstens braucht man heute nicht allzu groß zu tun mit dem spezifisch Malerischen: was hier, um von den Größten nicht erst zu sprechen, etwa P. de Hooch mit seiner »Gesellschaft auf einer Terrasse« oder G. Metsu mit seiner »Dame mit Page« oder der weniger landläufige I. v. Noord mit seiner »Mythologischen Szene« geleistet haben, macht wahrlich nicht erst eine Entdeckung »malerischer Werte« nötig; und gerade im Treffen der Kunst malerischer Durcharbeitung sowie milder Vornehmheit leisten jene Sammler Großes. Zweitens aber und in Zusammenhang damit zeigt sich, daß auch schon sehr »klassische Meister« häufig im Optischen ihrer Kunst größer als im Seelischen sind. In dieser Weise steht auch hier Frans Hals hinter Rembrandt, Terborch hinter J. Vermeer van Delft, manche Andere erst recht hinter Tizian und Rubens zurück; und G. Metsu trifft in seiner »Mutter mit krankem Kind« Höheres als sonst. Die Porträtkunst Italiens im 16. Jahrhundert ist hier mit Fr. Morone u. A. aufs beste vertreten; und doch zeigt auch sie sich nicht völlig frei von Repräsentation, von Kleidermalerei usw. Sie muß vielleicht sogar darin, wenn auch nicht in ihrem Maß von geistiger Größe, dem einen so überaus scharf zusammengefaßten Männerporträt Goyas weichen.

Sodann bereichert diese Ausstellung unsere Kenntnis der italienischen und noch mehr der niederländischen Kunst mit manchem, was nicht eben allbekannt ist. Werke des A. Cuyp gelten als selten; hier erscheinen vier von ihnen, darunter ein besonders kräftiges Stück »Kühe mit Magd und Reiter«. Auch C. Engelbrechtsen ist nicht häufig; und ein so gemütvoller »Christophorus« wie der ihm hier zugeschriebene ist es erst recht nicht. Wer kennt ferner den Franzosen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts C. de Lyon so, wie er diesmal mit drei kleinen Porträts von außerordentlicher Konzentrationskraft vertreten ist?

Auch mehrere namenlose »Meister« lassen hier ihre Eigenart hervortreten. Vor allen der des Hl. Bartholomäus: seine »Taufe Christi mit den Nothelfern« ist in der Gesamtgestaltung und in der fast schneidig realistischen Figur des Täufers eine Leistung, auf die von der Moderne aus wohl unabsehbar lang gewartet werden müßte. Auch der Meister vom Tode Mariä tritt auf, besonders mit einer »Maria mit dem Kinde«. Ganz hervorragend ist ein Hollander um 1510: »Anbetung des Christuskindes«. Dem Meister von Frankfurt um 1500—1520 kommt es bei seinen Heiligen Barbara und Katharina viel auf die Kleider und die Landschaft an. Aus dem Kaiser-Friedrich-Museum erinnert man sich des dicken »Borro«, der fortwährend umgetauft wird; jetzt taucht das Bildnis eines Schauspielers auf, das jenen anscheinend als ein Seitenstück erläutert und selbst zwischen Velasquez und G. L. Bernini schwankt.

Ins 15. Jahrhundert zurück führen auf italienischer Seite ein M. Zoppo aus Padua, ein Venetianer Meister um 1480 mit einer — wohl Szenen vom Tode Mariä u. a. darstellenden — Predella und der Sienese G. di Paolo mit einer vielleicht noch älteren »Anbetung der Könige«, einem außerordentlich eindringlichen Werk. An die Eyck erinnert die »Maria mit dem Kinde auf der Rasenbank« eines Niederländischen Meisters um 1440; und ebenfalls noch in die holländische Frühzeit führt die wieder fein durchgearbeitete Behandlung von »Maria mit dem Kinde« durch Geertgen. Wie lang sich die Blüte der Holländer hielt, zeigen eigenartige Szenenmalereien des bis 1750 lebenden C. Troost.

Unter den nicht erst eines Hervorziehens bedürftigen Klassikern sind mehrere mindestens mit glänzenden Bestätigungen ihres Ruhmes vertreten. Rembrandt allein ist neunfach neu kennen zu lernen, vor allem durch sein überraschend durchgeistigtes Selbstbildnis aus dem Todesjahr, dann auch durch sonstige Porträts sowie durch ein »Christus und die Samariterin« von eindringlich sprechender Kraft. Letztere Charakteristik gilt auch von einem an lebhaftest bewegten Figuren reichen »Zinsgroschen« des Rubens; und dessen »Madonna mit weiblichen Heiligen« von 1633 weicht kaum vor der Erinnerung an Ähnliches aus Wien. Der Delftsche Vermeer, den hier ein Sammler vor längerem um 325000 M. gekauft und nun vielleicht ums Fünffache loswerden könnte, übertrifft wohl noch die allgemein bewunderten Stücke aus Dresden und aus der Wiener Czerningalerie: es stellt eine »Dame mit Dienstmagd« dar und erhöht seine malerische Feinkunst durch eine geradezu elementare Ausdruckskraft in den Gesichtern der beiden über einen Brief sprechenden Personen. Denkt man alles, was eine Secession an Eigenart und Maltradition aufbieten kann, in Eines, so kommt man vielleicht zu dem »Schlaraffenland« von P. Brueghel d. Ä. Was aber feinste Durcharbeitung bedeutet, mag man auch noch erfahren vor einer G. Davidschen »Maria, dem Kinde die Suppe reichend«. Die goldigen Sonnenlichter J. van Goyens leuchten hier wiederum. So verschieden ferner A. J. Isenbrants »Madonna mit zwei Engeln« und die wohl reichlich ein Jahrhundert jüngere »Liebeskranke« J. Steens voneinander sind: zu den besten niederländischen Leistungen gehören sie jedenfalls.

Von den Italienern fällt S. Botticelli durch »Mariä Verkündigung« auf, die den Meister von einer schärferen und dunkleren Darstellungsweise her zeigt, als es seine bekannteren Werke tun, wie sie hier durch ein Bildnis und eine »Madonna« ergänzt werden. Geradezu ein Hochgipfel venezianischer Kunst ist, trotz einer etwas opernhaften Art, das Gemälde P. Bordones »Mars und Venus« (mit Vulkan); und weniger prachtwirkend, aber mit der so echten Gefühlsstärke A. Morettos ist die Schule von Brescia durch dessen »Hl. Familie vor abendlicher Landschaft« vertreten. Venezianisch sind eine »Anbetung des Christkindes« und ein »Bildnis dreier Frauen« von L. Lotto sowie eine zwischen verschiedenen Zuschreibungen schwankende »Weibliche Halbfigur«. Mailändisch ist eine »Madonna, das Kind anbetend« von A. Solario. Verehrer G. B. Tiepolos kommen gleichfalls auf ihre Rechnung. Und sind wir mit den letzteren Werken unter den höchsten Rang hinabgestiegen, so hebt uns auf ihn wieder Tizians »Hl. Katharina mit Kruzifix« hinauf.

Gegenüber manchem, was wir da kennen gelernt, möchte man den »Christus segnend« und das Frauenbildnis H. Memlings sowie R. v. d. Weydens männliches Bildnis auf eine geringere Stufe stellen. Selbst J. v. Ruisdael scheint sich gegen anderes nicht auf der Höhe zu halten. Die acht Landschaften aber, die von ihm gekommen sind, stellen ihn durch ihre Mannigfaltigkeit und durch die eigene seelische Kraft besonders der »Waldlandschaft« von 1651 und auch der »Flachlandschaft mit Kornfeld« — eine den Beschauer gleichsam hineinziehende Kraft — auf eine Höhe, die von Späteren in malerischer Zartheit, kaum jedoch in Größe der Stimmung übertroffen sein mag.

Was endlich aus dem Kreise der mehr als drei Dutzend Aussteller an Kleinplastik, Keramik usw. gekommen ist, muß trotz aller Schönheiten hier wegbleiben. Nur das liebliche Lächeln der »Madonna auf der Rasenbank« in einer deutschen Bildwirkerei aus dem 15. Jahrhundert prägt sich dem Beschauer wohl noch tiefer ein als die mit Raffaelschen Details arbeitenden, aber im Reichtum der figürlichen und landschaftlichen Szenerie gar sehr üppigen Gobelins mit Darstellungen aus der Geschichte Jakobs, eine Brüsseler Arbeit von 1528 nach B. v. Orley. Dr. Hans Schmidkunz.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Kunstverein Barmen. Der Bericht über das 48. Vereinsjahr stellt einen Rückgang an Verkäufen, Mitgliedern und Besuchseifer fest und begründet diese Erscheinung mit dem Hinweis auf die herrschende wirtschaftliche Depression, die sich in ganz Deutschland durch verminderte Nachfrage nach Kunstwerken und den Rückgang des Verkaufs in den Kunstvereinen geltend macht. Zu den Meinungsverschiedenheiten im Schoß des Vereins hinsichtlich der Stellungnahme der Leitung zu den modernen Strömungen wird gesagt: Wir halten es für unsere Pflicht, die Ausstellungen so zu leiten, daß unsere Mitglieder selbst zu dem Streit der Geister und dem Werden unserer Kultur persönlich Stellung nehmen können.

Die Herdersche Verlagshandlung benachrichtigt uns, die Mitteilung, daß Subskribenten das Werk von J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien, die Begleichung der Bezugskosten in vier Jahresraten à 200 M. oder sechzehn Vierteljahresraten à M. 50.— gestattet werde, beruhe auf einem Mißverständnis.

Der Kunstverein München veranstaltet seit Anfang September eine Ausstellung von Schlachtenbildern,

— In der vorletzten Septemberwoche stellte Bildhauer Ballabene (Dachau) einige Gemälde und plastische Werke aus.

Die Versendung der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst hat durch den Ausbruch des Krieges eine Verzögerung erfahren. Sie wird aber demnächst beginnen.

BÜCHERSCHAU

Wallfahrten zu Unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte. Von Stephan Beissel S. J. Mit 124 Abbildungen. gr. 8°. (XII und 514 S.) Freiburg 1913, Herdersche Verlagsbuchhandlung. M. 13.—, geb. in Leinwand M. 15.50.

Das vorliegende Werk bildet eine Fortsetzung oder besser noch eine Ergänzung der beiden vom Verfasser 1909 und 1910 veröffentlichten Bände über »die Verehrung Marias im Mittelalter und im 16. und 17. Jahrhundert«. Wie diese beiden Werke bietet auch der vorliegende Band ein ungeheures Material, das sich auf »Marianische Wallfahrtslegenden«, »Berichte über Heilungen und Gebetserhörungen«, »Entstehungen der Wallfahrten«, »Ikonographie«, »Votive und Weihegaben«, »Pilgerbräuche« — um nur das Wichtigste hervorzuheben — verteilt; der zweite Teil versucht ein möglichst vollständiges Verzeichnis der wichtigeren marianischen Wallfahrten der ganzen Erde. Die Vielseitigkeit des Werkes bedingte naturgemäß eine vielfach stenographische Behandlung des unermeßlichen Stoffes, die Wesentliches vom Unwesentlichen scheiden mußte. Diesen Grundsatz hätte man gerne in einigen Kapiteln vielleicht noch etwas konsequenter durchgeführt gesehen, namentlich hinsichtlich der neueren Wallfahrten und modernen Gnadenbilder, die in dem Rahmen des Themas doch kulturgeschichtlich, künstlerisch, ikonographisch und selbst religiös eine meist untergeordnete Stelle spielen. Um so freudiger hätte ich es begrüßt, wenn der Verfasser den Begriff »Ikonographie« etwas strenger angewendet hätte. Mit Gruppen wie »Maria mit Kind mitten auf dem Schoß«, »Maria mit Kind auf dem linken Arm«, »Maria mit Kind auf dem rechten Arm« usw. ist hier kaum auszukommen. Wichtiger, sowohl für die Entstehung der Wallfahrten selbst, wie namentlich für den Zusammenhang und die Abhängigkeit so vieler Gnadenbilder, erschiene mir die Bildung einzelner Gruppen mit bestimmten Typen wie etwa der thronenden Madonna mit dem auf dem Schoß stehenden Jesuskinde, ein Typ, der sich an ganz bestimmte Gegenden heftet; oder des Types des Vesperbildes von Seeon, der sich von Oberitalien bis nach Magdeburg, von Tiefenbronn bis nach Siebenbürgen mit minimalen Nuancen verfolgen läßt und wahrscheinlich zu seinem Ausgangspunkt Salzburg hatte. Ich denke bei diesem Wunsch an die vorbildliche Behandlung eines Marientypus — der Ährenmadonna — durch Msgr. Graus. Diesen Mangel empfindet man um so mehr, als die Auswahl der Abbildungen in diesem Bande für ikonographische Studien ziemlich versagt, da einesteils viele der Gnadenbilder mit den ausgleichenden Prachtgewändern abgebildet sind und unter diesen Gewändern jedes charakteristische Merkmal verschwindet, andrerseits späte Stiche oder gar Neuschöpfungen doch ihren Zweck nur schlecht erfüllen können. Mit diesen Bemerkungen legte ich vielleicht einen zu einseitig kunstgeschichtlichen Maßstab an das Werk, dessen vielseitigen Wert ich dadurch keineswegs unterschätzt und verkannt wissen möchte. Von der theologischen und religiösen Seite ganz abzusehen, bietet es nichtsdestoweniger eine unerschöpfliche Quelle für kulturgeschichtliche, folkloristische, historische, literargeschichtliche und auch kunstgeschichtliche Studien, denen vor allem auch die kurze prägnante Darstellung zugute kommt. Wir empfehlen das inhaltreiche Werk, das die goldene Mitte zwischen ernster Wissenschaftlichkeit und warmer Empfindung überall zu wahren weiß, unseren Lesern ebenso angelegentlich wie seine beiden Vorläufer, mit denen es ein standard-work bildet, dem kein anderes Land etwas Ähnliches an die Seite stellen kann. H.

Alte Glasgemälde im Schloß Hohenschwangau. Herausgegeben von Oskar Zettler; bearbeitet von Josef Ludwig Fischer. München, Delphin-Verlag.

Das Schloß Hohenschwangau birgt eine kostbare Fülle von Schätzen alter Glasmalerei in sich, eine Sammlung, die durch die Regsamkeit und das lebendige Interesse eines feinsinnigen, verständnisvollen Fürsten, des Königs Maximilian II. von Bayern zustande gekommen ist. Schon als Kronprinz sammelte Maximilian diese Produkte eines reizvollen künstlerischen Zweiges, die er dann auf Grund seines erlesenen Geschmackes als Schmuck an die geeigneten Stellen seines Hauses verteilte. Bis auf wenige Exemplare gehören die Scheiben der Kabinettsmalerei nach der Wende des 15. Jahrhunderts an, wo die Glasmalerei abseits der Monumentalität von ehedem mit anderen technischen Mitteln und entsprechender linearer wie farbiger Ausgestaltung auch weltlichen Gebäuden, Privathäusern intimen künstlerischen Reiz verliehen hat. Besonders richtete der fürstliche Sammler sein Augenmerk auf die Schweizer Scheibe, die frühe schon sich durch ihre feste Eigenart auszeichnete und kenntlich machte. Gehen wir hier des Näheren auf das vorhandene Material ein, so finden wir zuerst drei Scheiben in der Art der monumentalen Glasmalerei Ulmer und augsburgischer Herkunft; es folgen deutsche Kabinettscheiben aus Augsburg, München, Nürnberg, Halberstadt usw.; sie weisen zum Teil nach ihren Rissen auf Schongauer, Breu oder Hopfer hin; Burgkmaier ist als Schöpfer der Zeichnungen für die »sieben Kardinaltugenden« bekannt; drei Exemplare aus diesem Zyklus sind hier vorhanden. Zwei prächtige Münchener Wappenscheiben aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts stammen wohl mit Sicherheit von Paul Loth. Die Nürnberger Wappenscheiben seien nicht vergessen; einige weitere deutsche Scheiben lassen sich nach ihrer Herkunft lokal nicht fixieren. Und nun zu der großen Folge Schweizerischer Glasmalereien; hierbei handelt es sich zunächst einmal um zwei Scheiben im monumentalen Stil (hl. Martin und Wappenscheibe des Kanton Schwyz); es folgen dann weit über siebzig Kabinettscheiben aus Zürich, wobei wir Künstler wie Ulrich Ban, Hans Heinrich Ban, Nikl. Bluntschli, Josef Murer, Christof Murer nennen neben Hans Jakob Nüscheler, H. Fel. Schäfer, aus Winterthur von Hans Jegli und Hans Ulrich Jegli, ferner aus Bern von Samson Stark, aus Bern-Aargau — wir nennen Josua Balduin und H. Ulr. Fisch aus Schaffhausen, Zug und schließlich St. Gallen-Wyl, Städten, in denen die Glasmaler Jeronimus und Daniel Lang, P. P. Müller, Mich. Müller, Ad. zum Bach, Nikl. Wirt und H. Casp. Gallati tätig waren. Eine Reihe von Scheiben unbekannter Meister aus Uri, Schwyz usw. mögen den Schluß bilden. Zeitlich gehören fast alle diese Arbeiten dem 16. und dem 17. Jahrhundert an; nur ganz wenige reichen noch in das Ende des 15. oder in den Anfang des 18. Das gesamte Material ist edel und die künstlerische Qualität erlesen zu nennen. Es bleibt ein großes Verdienst der Herren Oskar Zettler und Josef Ludwig Fischer, die sehenswerten Stücke alle aufgenommen und beschrieben zu haben. Die Bearbeitung des Buches, das beide herausgegeben haben, läßt System und Fachkenntnis nach der technischen wie

historischen und kritischen Seite hin erkennen, auch System vor allem in der Art, wie uns die Schätze in Anordnung und Behandlung des Stoffes hier vermittelt werden. Äußerst feinsinnig und dankenswert ist die eingehende Beschreibung der einzelnen Stücke, die Angaben über die jeweiligen Meister, Werkstätten, die Herkunft und die teilweise zusammenschließende Gruppierung der auf den gleichen Primärmeister zurückzuführenden Arbeiten. Dankenswert ist auch die inhaltsreiche Einleitung Dr. J. L. Fischers, der des öfteren schon durch seine Publikationen Sachkenntnis und Urteilskraft auf dem Gebiete der Glasmalerei bewiesen hat. Der Verlag selbst hat sich um die saubere, technisch einwandfreie Ausstattung des Werkes und die scharfe Reproduktion der Scheiben verdient gemacht. Ein Hauptwert des Buches besteht aber noch darin, daß es bei dem scheinbar so speziellem Gebiete viel allgemeingültiges, wissenswertes und für die Forschung unentbehrliches Material in sich schließt. — Es sei hierbei gleichzeitig noch auf die beachtenswerte Monatsschrift »Alte und neue Glasmalerei und verwandte Gebiete« (halbjährlich M 4.—) hingewiesen, die der gleiche Verlag (Delphin-Verlag, München und Leipzig) ebenfalls unter der bewährten Leitung von Dr. Josef Ludwig Fischer herausgibt und die neben der Erforschung des Alten das Neue nicht übersieht unter gleichzeitiger Miteinbeziehung aller jener Gebiete, die mit dem Stil und der Technik der Glasmalerei verwandt sind (vgl. Emaille, Fayence, Mosaik usw.). Das hier hervorgekehrte Material wirkt orientierend für Forscher, Sammler oder auch Geistliche, die alte Schätze zu verwahren oder als Preisrichter bei Ausschreiben ihr Votum abzugeben haben, nicht zuletzt aber auch für die Künstler selbst, zumal für solche, die sich auf dem einschlägigen Gebiet betätigen. Gehrig

Einführung in die Kunstgeschichte. Von Franz Naegle. Erlangen 1910, Th. Blaesings Universitätsbuchhandlung. Dritte Auflage; in Leinwand M. 2.80.

Unter den vielen Leitfäden zur Kunstgeschichte, die uns der Büchermarkt der Gegenwart gebracht hat, zeichnet sich dies Buch, abgesehen von seiner Billigkeit, durch die auf strenge Schulung ausgehende technische Durchbildung aus, so daß es nicht bloß zur Einführung eines der Materie noch Unkundigen zu dienen braucht, sondern im ganzen auch als klar geordnetes Repetitionsbuch dem Lernenden von Nutzen sein kann. Das reiche Abbildungsmaterial ist mitunter recht geschickt ausgewählt; wenn auch hier wie in anderen Büchlein dieser Art, manche kleinere Illustration verwaschen erscheint, so gibt sie immerhin eine Reminiszenz an das eine oder andere, vielfach schon bekannte Kunstwerk. Der Kunst des 19. Jahrhunderts dürfte in späteren Auflagen vielleicht ein etwas größerer Spielraum gewährt werden; so fehlt z. B. nur Uhde als Parallele zu Liebermann. Terminologien wie »Romantismus« machen sich wohl nicht gut, dafür haben wir doch die bessere »Romantik«; ferner darf vielleicht beim Erscheinen der nächsten Auflage, die wir nur begrüßen wollen, Kaulbachs »Zerstörung Jerusalems« vom Berliner Museum nach der Münchener Pinakothek umgehängt werden. Wenn diese wenigen Punkte berücksichtigt sind, dann stehen wir nicht an, das Buch als durchaus gelungen zu bezeichnen. Wir können wünschen, daß es zumal in höheren Klassen der Mittelschulen weiteste Verbreitung findet, damit man dort überall einsehen lernt, daß auch nach Abschluß der Antike »manch« ebenbürtiges Kunstwerk entstanden ist, so daß es uns keineswegs an Anschauungsstoff zu fehlen braucht. G.

»Neuer deutscher Kalender für das Jahr 1914.« Kunstmaler Maximilian Liebenwein-Wien hat dem Verein Heimat (Kaufbeuren) auch heuer einen prächtigen Kalender gestiftet, der von der schlichten, herzinnig deutschen Art dieses Meisters Zeugnis gibt. Der Titel dieses Einblattdrucks stellt uns den Zug der hl. Drei Könige dar. Deutsche Weihnachtsstimmung umgibt die morgenländischen Ritter, die nicht ahnen, wie nahe sie schon dem Ziele sind. In den kleinen Tagbildchen, unter welchen wir viele neue Darstellungen aus Geschichte, Volksleben und Gebräuchen, Kirchenjahr und Alletag finden, ist mit den einfachsten Mitteln eine Fülle von Humor und Wirklichkeit vor unsere Augen gebracht, so daß wir täglich daran uns freuen können, wie hohe Kunst und frohes Gemüt hier sich zusammengefunden haben. Der Kalender ist um 1 M. vom Verein Heimat in Kaufbeuren zu beziehen.

Richard Wiebel

Meisterwerke der Plastik Bayerns. Herausgegeben von Dr. Fritz Burger, Privatdozent an der Universität und Lehrer an der Kgl. B. Akademie der Künste, München. Riehn & Tietze, Buch- und Kunstverlag, München. — Band I (2 Lieferungen), Der Meister der Skulpturen von Blutenburg und seine Schule.

Ueberaus reich ist der Besitz Bayerns an hervorragenden plastischen Kunstwerken. Dieses Material soll durch vorliegende Publikation der Forschung und den Künstlern erschlossen werden. Auf die Vorzüglichkeit der Abbildungen wird deshalb der größte Wert gelegt und der Text will für die wissenschaftliche Betrachtung den Einblick in das Material erleichtern und die künstlerische wie die historische Seite gleichermaßen berücksichtigen. Die zwei ersten Lieferungen behandeln den Meister der Skulpturen von Blutenburg und seine Schule und bieten auf acht Tafeln 18 Abbildungen in Lichtdruck und außerdem 18 Textbilder. Bei der allgemeinen Charakteristik des Künstlers wird mit Recht bemerkt, daß sich in den Blutenburger Bildwerken, die um 1495 entstanden sein müssen, neben den ererbten Zügen die Gestaltungsideale der kommenden Zeit geltend machen. Namentlich von einigen Figuren gilt letzteres. Der Meister war eine lyrisch-kontemplative Natur und allem Lauten abhold. Burger nimmt an, daß er schwäbischer Herkunft war, wahrscheinlich aus der Bodenseegegend stammte und von dem kunstsinnigen Herzog Sigismund an dessen Hof gerufen wurde. Vielleicht geht es zu weit, zu sagen, daß bei den Blutenburger Figuren die Hände die Wurzel für die Motive bilden, die sich von hier aus entwickeln und hierhin zurückfließen. Sicher ist aber, daß die Hände auffällig gut mit dem Gesamtmotiv zusammengehen und daß dem Künstler im formalen Aufbau die strenge Beziehung aller Teile untereinander das Wichtigste war. Zutreffend ist der Vergleich zwischen der bekannten Nürnberger Madonna und der Blutenburger, die auch Bode in seiner Geschichte der Deutschen Plastik der ersteren vorzieht. Aigner.

SALVE REGINA VON F. KUNZ

Wir verweisen auf die Würdigung, welche diese entzückende Schöpfung des in München lebenden Schweizers Fritz Kunz in Heft 1 des vor. Jahrg. S. 28 gefunden hat. Bei allem Reichtum an malerischen Feinheiten wahrt die Komposition den Charakter des Wandbildes. Innigkeit und Kraft, Anmut und Festigkeit, Anschaulichkeit und Frühlingspoesie leuchten dem andächtig ergriffenen Beschauer erwärmend ins Herz.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

JOSEPH FLOSSMANN †

Schon wieder haben wir das Hinscheiden eines angesehenen, edlen Künstlers zu berichten. Am 20. Oktober starb Bildhauer Professor Joseph Floßmann nach kurzer, schwerer Krankheit in seinem Gute zu Pasing bei München. Er war am 19. März 1862 zu München geboren. Dort genoß er auch seine künstlerische Ausbildung, zunächst an der Kgl. Kunstgewerbeschule unter Professor Anton Heß, dann an der Kgl. Akademie unter Professor Sirius Eberle. Ausgehend von einer ausgesprochen realistischen Formgebung, die sich besonders in den früheren Porträtbüsten widerspiegelt, ging er seinem ruhigen, gemütvoll poetischen Naturell entsprechend und wohl auch unter dem Einfluß der Anschauungen Adolf von Hildebrands zu einer mehr stilisierenden Auffassung über. Die aus seiner Frühzeit stammende Gruppe einer Mutter mit zwei Kindern ging in den Besitz der Münchner Glyptothek über. Floßmann betätigte sich auf allen Zweigen der Bildhauerei, zumeist aber und mit bestem Erfolg wirkte er im Gebiete der dekorativen Plastik in enger Verbindung mit der Architektur. Bekannt sind seine Darstellungen am Bismarckturm am Starnberger See, die vom Jahre 1899 stammen. In München schmückte er mit sinniger Plastik das Portal des Schwabinger Schulhauses (1900), das Volksbad (1900), die Höhere Töchterschule (1902), die Universitätsfassade (1908), das Polizeigebäude (1912); hier steht von ihm ein Brunnen auf dem Rennerplatz (1899) und ein anderer, das Paulanerbrünnlein, vor dem Amtsgericht in der Au (1905). Plastischen Schmuck von Floßmann trägt auch das Progymnasium (1909) und das Schulhaus (1911) in Pasing, die Heil- und Pflegeanstalt in Haar bei München (1912), das Kaufhaus Wertheim in Berlin (1903), das Schulhaus in Landsberg (1906), die Kuranlage in Baden-Baden (1909). Ein Brünnlein schuf der Künstler 1911 für Ulm; ein anderes widmete er heuer der Stadt Pasing (Bismarckstatuette). Für Altar und Kanzel der protestantischen Kirche in Bad Steben modellierte er Reliefs (1909). Mit sichtlicher Liebe ist eine sitzende Madonna mit Kind von 1904 in Marmor ausgeführt. Wiederholt beschäftigte sich Floßmann mit der Darstellung der hl. Cäcilia in Relief (1900 und 1904). Eines seiner jüngsten Werke ist das große Bismarckdenkmal in Nürnberg.

Professor Floßmann war Ehrenmitglied der Kgl. Akademie der bildenden Künste in München, seit Februar hatte er als Nachfolger von Professor Anton Pruska an der Kunstgewerbeschule eine Professur inne. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, deren Vorstandschaft an seiner Bahre einen Kranz niederlegte, betrauert im Verstorbenen ein Mitglied. Sein Leib wurde am 23. Oktober in dem idyllischen Friedhofe zu Pipping bei Pasing bestattet. S. Staudhamer.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Die fünf Entwürfe zu Feldkapellen, die wir nebenan auf Seite 9—12 der Beilage veröffentlichen, stammen von dem jungen Architekten Alois Welzenbacher. Der Künstler, ein Österreicher, der seine hohe Begabung wiederholt schon bewies, steht gegenwärtig beim Heere. Die Kapellchen sind für eine gebirgige Gegend gedacht und reizvoll erfunden. Vielleicht wird nach dem Kriege das eine oder andere Projekt als Votivkapelle Wirklichkeit.

Im Wettbewerb für ein Brunnendenkmal in Hof, das unter Zuschußleistung des staatlichen Kunstfonds errichtet werden soll, sind 96 Entwürfe eingelaufen. Das Preisgericht, bestehend aus Akademieprofessor Balthasar Schmitt, Professor Floßmann, Professor Barth, Baurat Dr. Hans Grässel sowie Baurat Mollweide (Hof) und Professor an der Bauschule München Emil Leykauf, letztere beide als Vertreter der Stadt Hof, hat einstimmig zur Aufführung den Entwurf mit dem Kennwort »Oktogon« (Bildhauer Benno und Hans Miller in München) vorgeschlagen.

Für Geldpreise wurden vorgeschlagen der Entwurf mit dem Kennwort »Hydra« (Bildhauer Professor Cipri Adolf Bermann und Regierungsbaumeister John H. Rosenthal, beide in München) für einen Geldpreis von 1400 M.; der Entwurf mit dem Kennwort »Wittels-



ALOIS WELZENBACHER FELDKAPELLE
Skizze. — Text oben



ALOIS WELZENBACHER KAPELLENENTWURF
Text s. vorige S.

bach« (Bildhauer Emil Wagner und Hans Geist, beide in München) für einen Geldpreis von 800 M.; der Entwurf mit dem Kennwort »Otto von Wittelsbach« (Bildhauer Joseph Auer in München) für einen Geldpreis von 600 M.; der Entwurf mit dem Kennwort »Pfeil und Bogen« (Bildhauer Karl Killer in München) für einen Geldpreis von 500 M., der Entwurf mit dem Kennwort »Speranza« (Architekt M. Kurz in Augsburg-Pfersee und Bildhauer Karl Bauer in München) für einen Geldpreis von 400 M.; der Entwurf mit dem Kennwort »Weber« (Bildhauer Ludwig Kindler in München) für einen Geldpreis von 300 M.

Gegen Kunstschänder. Mit Schaudern mußten Kunst- und Vaterlandsfreunde seit Ausbruch des Krieges beobachten, wie an allen Läden, in denen Ansichtskarten vertrieben werden, sich eine jammervolle Postkarten- und Kriegsbilderindustrie vordrängte. Nicht jene Erzeugnisse, welche mit naiv dilettantischen Kräften harmlose, zum Teil vielleicht recht gut gemeinte Darstellungen mit patriotischen Anklängen darstellten, mußten verärgern, wohl aber jene Darstellungen, die mit offenbarem Können eine Roheit der Gesinnung, eine Gefühllosigkeit gegen unsere große Zeit, eine fortgesetzte Beleidigung unserer Krieger und des ganzen deutschen Volkes bekundeten. Jene geistlosen Grimassenschneider, die unsere Soldaten als Tölpel, Rohlinge, Bestien darstellen, würdigen die Kunst und das Vaterland herab. Fratzenhafte Darstellungen der Gegner sind der Deutschen unwürdig und gereichen denen zur Unehre, die sie liefern oder daran Gefallen finden. Wenn, wie Händler empfehlend sagten, diese Dinge »sehr gut gingen«, so ist das betrüblich und einer der Beweise dafür, daß die besseren Elemente verpflichtet sind, einen Druck gegen das Niedrige auszuüben, wo es sich zeigt. Man muß es dem bayerischen Kriegsministerium lebhaft danken, daß es eine besondere Überwachung der auf den Krieg bezüglichen Ansichtskarten anordnete. Die Postkartenerzeugnisse der in München ansässigen Verlagsanstalten sind dem Pressereferat des Kriegsministeriums zur Prüfung vorzulegen. Ebenso die Erzeugnisse der außerbayerischen Firmen, die ihre Ansichtskarten innerhalb Bayerns verbreiten wollen. Die Erzeugnisse der außerhalb Münchens in Bayern ansässigen Ansichtskartenverlagsanstalten sind der Zensurstelle desjenigen stellvertretenden Generalkommandos vorzulegen, in dessen Bereich der betreffende Verleger seinen Wohnsitz hat. Auf allen Kriegs- und Ansichtspostkarten muß der Name und Wohnort des Verlegers angegeben sein. Stenographische Schrift ist bei dieser Angabe zulässig. Abbildungen des Eisernen oder des Roten Kreuzes dürfen auf Ansichtskarten nur in ganz besonderen Fällen nach vorheriger amtlicher Erlaubnis angebracht werden.

BÜCHERSCHAU

Josef Führich von Moriz Dreger. Herausgegeben vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht. Wien 1912, Verlag von Artaria & Co. Tafelband im Format 45 : 36 cm mit 60 Tafeln in Lichtdruck und Heliogravüre. Textband mit 45 Illustrationen in Lichtdruck und Zinkätzung, davon fünf farbig. Preis für beide Bände gebunden in Original-Halbleinenband Kr. 96.—, M. 82.—.

Ein gediegenes, stolzes Prachtwerk, würdig des Meisters, den der gelehrte Verfasser des Textes den selbständigsten und wohl auch größten der neueren religiösen Maler nennt. Dreger war in der Lage, bisher unbekannte Quellen zu benützen und hat die Aufzeichnungen Führichs und seines Vaters sowie die Berichte von Schülern des Künstlers soviel als möglich nachgeprüft. Auf diese Weise erlangen seine Angaben die bis jetzt denkbar größte Zuverlässigkeit. Um uns den Ursprung und die Besonderheit jener geistigen Kräfte klarzulegen, welche das Wirken Führichs bestimmten, führt uns Dreger mit Hilfe der Familienchronik in die Geschichte der Vorfahren des Künstlers ein. Dann wird das allmählige Lernen und Heranreifen des Knaben und Jünglings aufgedeckt, stets unter geistvoller Würdigung des Zusammenwirkens des inneren Wollens Führichs mit



ALOIS WELZENBACHER KAPELLENENTWURF
Text s. vorige S.



ALOIS WELZENBACHER KAPELLENENTWURF

Text S. 9 der Beilage

den äußeren Verhältnissen. Später hören wir den Künstler selbst an Hand seiner eigenen Lebensbeschreibung, die zuerst im Jahre 1844, dann mit einem Nachwort, das die späteren Lebensjahre kurz behandelt, im Jahre 1875 erschien. Mit doppeltem Interesse liest man nach der Lektüre der Selbstschilderung des Künstlers, was Dreger hierauf erläuternd und ergänzend zu diesem ersten großen Lebensabschnitt mitteilt; wie die kleinen, so sehen eben meist auch große Geister manches, was sie und ihre Umgebung betrifft, allzu subjektiv. Des Künstlers Stellung zu den Romantikern und den »Nazarenern« wird beleuchtet; nach dem Verfasser ist Führich nicht in die Nazarenergruppe einzureihen, »er gehört überhaupt in keine Gruppe, sondern er ist ein Selbstgewordener und Selbstgebliebener«; nach Rom kam er als fertiger Mann (1827). Scharfsinnig werden die Wesenszüge der Kunst Führichs dargelegt, so daß niemand die einschlägigen Stellen lesen wird, ohne eine Steigerung seines Verständnisses für diesen Künstler und für das Kunstschaffen überhaupt zu erfahren. S. Staudhamer.

Josef Führichs Werke nebst dokumentarischen Beiträgen und Bibliographie. Gesammelt von Heinrich von Wörndle unter Mitwirkung von Erich Strohmer. Herausgegeben vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht. Mit 8 Bilderbeilagen. Wien 1914, Verlag von Artaria & Co.

Eine sehr umsichtige und in der Tat »willkommene Ergänzung zur Führich-Literatur«. Die Arbeiten sind nach der Entstehungszeit aufgezählt unter Beigabe der Datierung, der Ausführungsweise, der Maße und der Besitzer. Auch sind vielfach weitere Aufklärungen, geschichtliche Notizen usw. angefügt. R.

Meister der Farbe. Gemälde moderner Meister in farbiger Wiedergabe. XI. Jahrg. 1914, Heft 3. — Abonnementspreis des Heftes M. 2.— Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Diese Nummer enthält vorzügliche Nachbildungen folgender Werke: »Böcklins Grab« von Ferdinand Keller (Karlsruhe); — »Dante und die edlen Frauen von Ravenna« von Anselm Feuerbach; — »Nordsee« von Cornelius Wagner (Kaiserswerth a. Rh.); — »Mädchenbildnis« von Abbott H. Thayer (Dublin); — »Zimmer aus der Propstei« von Margarethe Klenze (Kiel); — »Im Garten« von Gustav Janson (Wermland i. Schweden). In dem Beiblatt »Die Kunstschau« teilt Ludwig Burchard Urteile von Zeitgenossen Böcklins über diesen Meister aus den Jahren 1846—59 mit.

Vorträge zur Einführung in die kirchliche Kunst. Herausgegeben vom Königlichen Konsistorium der Provinz Sachsen. Mit 69 Abbildungen. Buchhandlung des Waisenhauses in Halle a. d. S. Preis kart. M. 4.—. Auf Anregung der 13. ordentlichen Provinzialsynode der Provinz Sachsen fand im April 1913 in Halle a. d. S. der erste Instruktionskursus zur Einführung der evangelischen Geistlichkeit der Provinz Sachsen in das Gebiet der kirchlichen Kunst statt. Die daselbst gehaltenen Vorträge, soweit ihre Niederschriften erhältlich waren, sind in dem vorliegenden, gut ausgestatteten Buche gesammelt. Sie behandeln folgende Themen: Geschichte des evangelischen Kirchenbaues; — Evangelischer Kirchenbau und praktische Theologie; — Evangelischer Kirchenbau und Baukunst; — Innere Ausstattung des Kirchengebäudes; — Fragen kirchlicher Denkmalpflege; — Neuere religiöse Malerei; — Die Entstehung des Kruzifixes. — — In den Vorträgen kommen bezüglich der künstlerischen Fragen durchweg gesunde Anschauungen zur Geltung. Von allgemeiner Bedeutung sind die Darlegungen über die kirchliche Denkmalpflege; ebenso gediegen ist die Abhandlung über das Kruzifix. Der Vortrag über neuere religiöse Malerei will nicht erschöpfend sein, sondern nimmt auf den besonderen Zweck Rücksicht und wählt deshalb nur Künstler, deren religiöse Auffassung und persönliche Stellung dem Anschauungskreis der Hörer entspricht; nebenbei wird das religiöse Genre gestreift. Das bringt die Gefahr mit sich, daß diese Kreise über den wahren Stand der christlichen Kunst der Gegenwart sich in irrigen Ansichten bestärken. Aigner.

Schwäbische Glasmalerei. Im Auftrage des Königl. Württembergischen Landeskonservatoriums herausgegeben von Leo Balet. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart. Geb. 36 M.

Unsere Museumsleitungen erfüllen in der Tat eine, wenn auch nicht leichte Ehrenpflicht gegenüber dem ihnen anvertrauten, reichen Gute und den Besitzständen, die nun einmal nach dem großen musealen Aufschwung vielfach mit, teilweise vielleicht aber auch ohne Grund zentralisiert worden sind, wenn sie das vielseitig Gesammelte, das doch den Forschungen dienen und didaktischen Forderungen genügen soll, nach Sparten gründlich verarbeiten und, was wichtig ist, im Zusammenhang publizieren unter Beigabe eines möglichst reichen und brauchbaren Anschauungsmaterials. So sind die Bestände statt bloß konserviert auch gleichzeitig wieder von neuem lebendig gemacht und für die Forschung insbesondere ergeben sich jeweils eher, wenn nicht gerade Basen, so doch Anknüpfungspunkte. Wir verweisen einleitend kurz auf die Museumsausgaben des Bayerischen Nationalmuseums, des Louvre und auch der Berliner Sammlungen. Die Stuttgarter Staatssammlung vaterländischer Altertümer geht durch groß angelegte Einzelpublikationen in ähnlichem Sinne vor. Die ersten illustrierten Fachkataloge über die in ihr vereinigten künstlerischen und kunstgewerblichen Erzeugnisse sind groß und geschickt angelegt und bei ihrer Reichhaltigkeit bieten sie dem Gelehrten, Künstler wie auch interessierten Laien eine dankenswerte Übersicht, Anregung und Stütze.

Leo Balet — der Verfasser des ersten im Auftrage



ALOIS WELZENBACHER KAPELLENENTWURF
Text S. 9 der Beilage

des Königl. Württembergischen Landeskonservatoriums herausgegebenen Bandes (Ludwigsburger Porzellan) — hat auch das Werk über die »Schwäbische Glasmalerei«, nunmehr den zweiten Fachkatalog, bearbeitet. Dieser enthält eine kunstwissenschaftliche Abhandlung über die Glasmalerei Schwabens und die innerhalb dieses Gebietes bekannt gewordenen Künstler. Hierin hat Balet eine durchgreifende, zusammenhängende Darstellung hinsichtlich des Materials als auch der Zeit (12. bis 19. Jahrhunderts) zu geben versucht, nachdem bis dahin für diese schwäbische Sparte nur Einzelforschungen bestanden hatten. Der Verfasser beginnt mit den Alpirsbacher Scheiben (1150—1200); für die erhaltenen Arbeiten aus gotischer Epoche machte er drei Schulen geltend, eine oberschwäbische, eine Eßlinger- und zuletzt eine württembergisch-fränkische Schule; in diese Gruppen werden die Bestände des Museums eingefügt, und dabei auch nach Möglichkeit die Beziehungen zu der Glasmalerei anderer Länder und die Abhängigkeit von ihr — so Eßlingen von Frankreich — festgestellt, ohne daß der Verfasser hierin jedoch geneigt wäre, in wesentlichen Punkten die geradezu als Einheit gefaßte Schwäbische Glasmalerei auseinanderzuziehen. Interessant sind die auf Grund vorhandener Dokumente und der Stilkritik meist einleuchtenden Zuweisungen von Scheiben an bestimmte Meister wie den Hausbuchmeister (1482) oder den Meister von Meßkirch, Jörg Ziegler (1532); eine Reihe weiterer Scheiben konnte in ihren Motiven auf Stiche und Schnitte von bekannten Meistern wie Burgkmair, Dürer oder auch auf ältere Holzschnitte (vgl. Biblia pauperum) zurückgeführt werden. Weiterhin sind kurze Hinweise auf das Zunftwesen der Glasmaler und teilweise auch ihre Genealogie eingestreut; die Behandlung der technischen Fragen implicite ist recht glücklich zu nennen. Über manche Punkte, wie das Verhältnis mancher schwäbischer Arbeiten zu ihren Vorbildern oder über prinzipielle Fragen der technischen Entwicklung können in Einzelabhandlungen andere, neue und richtigere Momente zutage treten; unbedingt erforderlich und dankenswert war aber einmal die Grundlage, die Balet hier geschaffen hat; insbesondere hat er dank seiner eingehenden Forschungen archivalischer Natur eine beträchtliche Menge kunstgeschichtlicher Persönlichkeiten mit Namen in die Literatur der Glasmalerei eingeführt. Wir heben weiterhin hervor, daß sich in dem Werke ein Verzeichnis aller Orte in Schwaben, an welchen sich noch Glasgemälde erhalten haben, findet; genau durchgeführt aber ist das beschreibende Verzeichnis der Sammlung schwäbischer Glasmalereien in der Staatssammlung selbst. Gewissenhaft sind jeweils die textlichen Aufnahmen und die Literaturangaben; dies bezieht sich auf die frühesten Scheiben aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, ebenso wie auf die aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts. Zuletzt ist noch ein Verzeichnis der in Frage kommenden Künstler und Schulen beigegeben.

Der Folioband enthält 126 vielfach ganzseitige Textillustrationen in selten trefflicher Autotypie und 8 farbige Tafeln, die den Schimmer und Farbcharakter der leuchtenden Originale in ungeahnter Schärfe wiedergeben. Der Deutschen Verlagsanstalt und der Kunstanstalt Gustav Dreher mag für die treffliche Ausstattung und das präzise Abbildungsmaterial, das dem Forscher entgegenkommt, auch an dieser Stelle gern Anerkennung gezollt werden. Gehrig

Die Renaissance in Florenz und Rom. Acht Vorträge von Karl Brandi. Vierte Auflage. Leipzig 1913. Druck und Verlag von B. G. Teubner. Preis geh. 5 M., in Leinwand geb. 6 M.

Die acht Vorträge Brandis liegen in der vierten Auflage vor, ein Zeichen dafür, wie wohltätig es von den weiten Kreisen der Interessenten für dieses ewig aktuelle Thema empfunden ward, die eigenen zerstreuten Beobachtungen und Kenntnisse zusammenhängend geordnet hier wie in einem Brennspiegel gesammelt und festgehalten zu sehen. In diesen Essays über Florenz und Rom wird mit Prägnanz und in einem fein kultivierten Stil die historische Entwicklung der Renaissance in den beiden wichtigsten und berühmtesten Städten Italiens dargetan. Die reiche, ja überreiche Literatur über den Gegenstand ist weitgehend berücksichtigt und zitiert, so daß man an der Hand dieses vorzüglichen Führers durch eine der bedeutendsten Epochen der Geschichte der menschlichen Bildung und Kultur auch selbständig die weitesten Exkursionen unternehmen kann. Die ursprüngliche und ausgereifte Art des persönlichen Urteils des Verfassers freilich ist nicht der geringste Reiz des feingeistigen Werkes, das einer souveränen Beherrschung der Materie seine Entstehung dankt. Der Verfasser wendet in seiner glänzenden Charakteristik der Kunstmetropolen Italiens Florenz die größere Vorliebe zu. Die Geschichte der Päpste behandelt er als Protestant ohne Voreingenommenheit und wird der gewaltigen Verdienste der Statthalter Christi um die Kultur der Menschheit gerecht. Hochinteressant sind die Bemerkungen und Ausführungen über die Bedeutung und das Lebenswerk Raphaels, dieses wundervollsten Zeitberichterstatters aller Epochen. Die beiden gewaltigen Florentiner: Dante, der zuerst die höchsten Dinge in der Sprache seines Volkes nennt, der Begründer der Frührenaissance und Michelangelo der Vollender der Hochrenaissance, der den letzten und nicht mehr zu überbietenden Ausdruck der aus der Antike geborenen italienischen Kunst übermittelt, diese beiden Gipfelpunkte florentinisch-römischer Kultur erfahren sachgemäß die hellste Beleuchtung. Zuweilen lesen wir in den Stil gestreut ein treffendes Diktum wie: Die Erforschung der Geschichte ist ein zunehmendes Erwachen oder: In der Renaissance stärkte man sich an dem, was man am lebendigsten empfand. M. H.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Über die sogenannten Ulkkarten, die massenhaft ins Feld geschickt werden — welches Armutszeichen für die Verfertiger, Verkäufer und Absender! — schrieb ein preußischer Hauptmann: »Fast keiner von unseren Soldaten freut sich über derartige Karten, im Gegenteil, jeder Mann drückt sein Mißfallen darüber aus. Einem Soldaten traten sogar die Tränen in die Augen. Eine solche Karte paßt ins Feld genau so gut wie ein Clown auf ein Leichenbegängnis.«

Wien. Vollständige Ruhe auf dem Gebiete der bildenden Künste. — Bürgermeister Prix-Denkmal. Infolge des Weltkrieges ist gegenwärtig in dem sonst so lebhaften künstlerischen Schaffen ein vollständiger Stillstand eingetreten. Die jüngeren Kräfte sind meist zur Fahne einberufen worden, die älteren klagen über Mangel an lohnenden Aufträgen. Infolge der anderweitig benötigten Geldmittel sind sogar auch die den Wiener Künstlern erteilten Staatsaufträge für die Dauer des Krieges sistiert worden. — Erfreulicherweise wurde von einem privaten Komitee unter Anteilnahme von Vertretern der Stadt Wien beschlossen, dem um die Metropole der österreichischen Monarchie hochverdienten Bürgermeister Dr. Johann Nepomuk Prix ein Denkmal zu errichten und hiefür zur Beschaffung von Entwürfen einen öffentlichen Wettbewerb unter den österreichischen Künstlern auszuschreiben. Das Denkmal wird auf dem Schmerlingplatz in der Gartenanlage vor dem Justizpalast gegen die Ringstraße hin zur Aufstellung gelangen.

Gemälde-Ausstellung »Unser Kaiser« in Wien. In dem prachtvollen Festsaal des k. und k. Militärkasinos am Schwarzenbergplatz ist eine den Zeitläuften angepaßte Gemälde-Sammlung eröffnet worden, deren Grundidee gleichwie das vortreffliche Arrangement starken Erfolg verheißt. Sie hält die markante edle Gestalt des greisen Monarchen in vielen Bildern namhafter zeitgenössischer Meister fest. Die Gemälde stammen durchweg aus der Epoche 1904 bis 1914 und stellen Kaiser Franz Josef inmitten des prunkhaften Hofzeremoniells und im Familienkreis, umjubelt vom Volke und in Bergeinsamkeit auf der Pirsch dem Weidwerk hingegeben, auf dem Manöverfeld und im Arbeitszimmer, auf Ritten, Wagenfahrten und Spaziergängen wie auch auf dem Flugfeld als Zuschauer dar. Aus der Fülle der Bildwerke stechen hervor die Gemälde von Suppantitsch, Gsur, G. A. Heßl (Der Kaiser beim Tanzunterricht seiner Enkel in Schönbrunn). Alexander Pock (Auffahrt des Kaisers zur Fronleichnams-Prozession in 8spänniger goldglitzernder Prachtkarosse). Max von Poosch (Empfang des Kaisers beim Eingang zur römisch-katholischen Kathedrale in Sarajevo durch Erzbischof Stadler); Albin Egger-Lienz (Festzug in Innsbruck: Gruppe des Landsturms mit dem Kreuz); H. v. Angeli, Joh. Nep. Geller, H. Rauchinger, Ludwig Koch, Th. Zasche, Wilh. Gause und Andere. Daß diese Ausstellung einen Massenbesuch aufzuweisen hat, ist wohl selbstverständlich und braucht nicht erst besonders erwähnt zu werden. R.

Wien. Rudolf Ritter von Weyr †. Am 30. Oktober ist einer der bedeutendsten und bekanntesten österreichischen Bildhauer, ein führender Meister der Wiener Schule, Rudolf Ritter von Weyr gestorben. Am 22. März 1847 in Wien geboren, absolvierte er die Wiener Akademie und das Wiener Polytechnikum. Seinen Ruf begründete er durch die Gruppe Simson und Delila, die ihm 1870 den Reichel-Preis eintrug. Die Zahl seiner Kunstwerke ist ungewöhnlich groß. Von seinen Wiener Schöpfungen sind die bemerkenswertesten: das Grabdenkmal an der Gruft der Ringtheater-Opfer, das Relief Karls des Großen an der Peterskirche, die Statue Karls VI. an der Fassade des Kunsthistorischen Hofmuseums, das er auch sonst reich geschmückt hat, der Brunnen »Die Macht zur See« an der kaiserlichen Hofburg, die Reliefs »Wohlstand und Industrie« im Parlaments-Gebäude, in der Universität die Gruppen Justitia und Medizin, auf dem Karlsplatz eine seiner letzten Schöpfungen, das prächtige Denkmal für Johannes Brahms. Für das kaiserliche Schloß zu Lainz schuf er die Bekrönungsgruppe Flora und Diana, für das Sparkassen-Gebäude in Reichenberg die drei Kolossalfiguren, ferner die beiden bekannten ehernen Löwen an der Nußdorfer Schleuse. Auch als Kleinplastiker erfreute sich Weyr eines Weltrufes. Besonders hervorragend ist hier der aus Gold und Silber getriebene Tafelaufsatz mit der Statuette Kaiser Franz Josefs, den der Niederösterreichische Gewerbeverein dem Kaiser als Jubiläumsgabe widmete. Weyr, dessen Totenmaske von Max Schroth abgenommen wurde, war eine stille, ernste Natur. Er bekleidete eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Ehrenstellen. So war er Mitglied des ständigen Kunstkomitees im Ministerium für Kultus und Unterricht, Ehren-Mitglied der Akademie der Bildenden Künste, der er auch als Präsident in den Jahren 1898 bis 1901 und 1911 bis 1912 vorstand. Kaiser Franz Josef erhob den Künstler im Jahre 1911 in den Ritterstand und zeichnete ihn außerdem durch die Verleihung des Komturkreuzes des Franz Josefs-Ordens, sowie des Ordens der Eisernen Krone aus. Weyrs Tod bedeutet für die schaffende Kunst in Wien einen Verlust, der nur sehr schwer zu ersetzen sein wird. R.

Ein Ausstellungsgebäude des Albrecht Dürerbundes (Wien). Auf Antrag des Vizebürgermeisters Rain hat der Wiener Stadtrat beschlossen, dem Albrecht Dürer-Bund nach Beendigung des Krieges einen Grund an der Elisabeth-Promenade im 9. Bezirk behufs Erbauung eines Ausstellungsgebäudes im Ausmaße von zirka 370 Quadratmeter gegen einen jährlichen sogenannten Anerkennungszins zu überlassen. — Die üblichen Herbst-Ausstellungen der »Genossenschaft bildender Künstler« sowie der »Sezession« finden in diesem Jahre nicht statt, da sämtliche Ausstellungsräume als Hospitäler eingerichtet und zur Verfügung gestellt wurden. R.

Die Industriestadt Wanne in Westfalen beabsichtigt, einen neuen Friedhof im Walde anzulegen und hat zu diesem Zweck einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen ausgeschrieben. Das für den Friedhof bestimmte Gelände ist rund 15 Hektar groß. Es sind drei Preise ausgesetzt von 500, 300 und 200 M.

BÜCHERSCHAU

Gerhardy, Joh., Dechant: Praktische Ratschläge über kirchliche Gebäude, Kirchengeräte und Paramente. Zweite, verbesserte Auflage. Paderborn 1913, Frz. Schöningh, VIII und 366 S. [illegible] — Wissenschaftliche Handbibliothek. Dritte Reihe. Lehr- und Handbücher verschiedener Wissenschaften, III.

Über Kirchenbau überhaupt fehlt es nicht sehr an historischen Werken (z. B. denen von Hasak), wohl aber — unseres Wissens — sehr an systematischen. Als Hauptwerk kann noch jetzt das von C. Gurlitt aus dem Jahre [illegible] gelten (»Handbuch der Architektur«, IV/8, Heft 1). Es geht ausführlich auf das Gemeinsame und auch auf den verschiedenen Bedarf der Konfessionen ein. Neben solchen Arbeiten sind gleichwohl Spezialwerke erwünscht. Das vorliegende Buch leistet in dieser Richtung so viel, daß es hier gar nicht entbehrt werden kann.

Der »Gerhardy« erschien zuerst vor 20 Jahren (erstes Vorwort vom 21. August 1894). Seine praktische Brauchbarkeit sei überall anerkannt, und »daher« hat der Verfasser (laut weiterem Vorwort vom 18. April 1912) »nur in Rücksicht auf den praktischen Gebrauch geringe Änderungen vorgenommen und einige Gegenstände hinzugefügt«. Allein dem Werk hätte es zum Vorteil gereicht, wenn die starke Bewegung, welche in der kirchlichen Baukunst in den zwei jüngsten Jahrzehnten herrscht und manche neue, unabweisbare Gesichtspunkte in den Vordergrund des Interesses stellt, ohne Rücksicht auf die Notwendigkeit einer teilweisen Umarbeitung mehr hereinbezogen wäre. Das vermißt man an dem sonst so erwünschten Werk, und das macht manche Äußerung des Verfassers leicht mißverständlich. Das Buch geht mit seinen 110 Paragraphen von »Bauplatz« bis zu »Ministrantenkleidung« auf so viele Einzelheiten ein, daß wenigstens der Nichttheologe, vielleicht aber auch ein Theologe geradezu erstaunt sein kann, wie vielerlei Dinge es da gibt, die beachtet werden sollen und gewöhnlich doch vernachlässigt, wahrscheinlich geradezu vergessen werden. Vielleicht ist manches sogar manchem Bautechniker neu (beispielsweise der Rat, S. 87, die Abfallrohre des Regenwassers an den Außenwänden mit der Naht nach außen anzubringen, damit ein herausdringendes Wasser nicht die Mauer beschädigt).

Unentbehrlich ist das Gerhardysche Werk namentlich dadurch, daß es möglichst überall, und zwar mit näheren Zitaten, auf die kirchlichen Vorschriften zurückgeht, die allerdings sehr ausführlich sind, aber gerade bei dieser Gelegenheit auch darauf geprüft werden könnten, ob sie nicht an manchen Punkten eine Veränderung vertragen. So sicher nun die Pflicht ihrer Befolgung während ihrer Giltigkeit ist, so nahe liegt doch für den Leser, besonders aus dem Laienstand, das Mißverständnis, daß auch anderes in der vorliegenden Darstellung, das tatsächlich nur Verfassersmeinung ist, unbedingt anzunehmen sei. Wir dürfen nun hier keineswegs Meinung gegen Meinung stellen, wohl aber auf solches aufmerksam machen, das auch von ganz objektivem Standpunkt aus mindestens nicht einer kirchlichen Vorschrift gleichsteht.

Kein Kunststil hat von sich aus ein Mehr oder Minder an kirchlichem Wert, auch wenn unverbindliche Neigungen und Abneigungen, die sich auf ästhetische, nicht kirchliche Erwägungen stützen, jedermann freistehen. Der Verfasser rät, man möge sich Kirchen der verschiedenen historischen Stile besehen, ehe man sich für einen derselben entscheidet. Von den neuen Wegen, die viele hervorragende Architekten gehen, scheint er indirekt abzuraten. Der sogenannte »Jugendstil« war nur eine kurzlebige Dekorationsmethode, weiter nichts. In unserer Zeit des Übergangs von der an den Formen der Alten allein geschulten Baugesinnung zu einer neuen, welche das Wesen der Alten keineswegs verleugnen will, ist den besten Kräften hüben und drüben tunlichste Freiheit in Stilfragen zu lassen. Bei uns in Norddeutschland sind viele Kreise gegenüber Neuem, auch wenn es künstlerisch ausgereifte Architekten auf Grund ihrer Kenntnis der Alten bringen, doch wohl allzu zurückhaltend. Einem gewaltsam »Modern« sein wollen möchte auch ich gewiß nicht das Wort reden, halte es auch nicht mit denen, welche die künstlerische Tradition verneinen zu dürfen glauben, aber auch nicht mit denen, welche jedem Schritt auf ungewohnten Pfaden mißtrauen.

Wenn unser Verfasser Seite 33 beim Thema der »Heiligenhäuschen« u. dgl. verlangt, man solle besonders »den Türen und den Fenstern einen kirchlichen Charakter — Rund- oder Spitzbogen« geben, so will er wohl nur sagen, daß solche oder etwa noch eine sonstige Form meist schöner und feierlicher ist als ein wagrecht gerader Fenstersturz, und deshalb für solche Zwecke passender.

Den Renaissancestil verwirft der Verfasser nicht direkt, obwohl er die in Norddeutschland vielfach vorherrschende Vorliebe für Romanik und Gotik nicht ganz verläugnet. Und mit viel Recht sagt er (S. 80): »Zertrümmere nicht nach Vandalenart, was seinen Zweck noch erfüllt und nur durch seine Formen nicht mit dem anderen harmoniert, wenn auch nicht alles in der Kircbe streng gotisch oder romanisch ist.... Warum sollen die im Renaissancestil schön geschnitzten Kirchenstühle ... nicht beibehalten werden?« Mit der Barocke und ihren Folgestilen aber verträgt er sich nicht mehr. Doch sehr cum grano salis aber muß verstanden werden, was Verfasser kurz nachher äußert: »Wo allerdings Zweckwidriges und in den Formen sogar Anstößiges vorhanden ist, z. B. ein bis zum Gewölbe reichender und die Chorfenster verdeckender Zopfaltar mit nackten, pausbackigen Engeln in wunderlichen und selbst anstößigen Stellungen und Heiligen in koketter Kleidung und Haltung, da ist eine Beseitigung je rascher desto besser«. Unter dieser Devise ist viel Gutes der Vernichtung anheimgefallen. Daß Verfasser für Nischen und Wandschränke spricht, die zugunsten ununterbrochener Wandflächen in der Renaissancezeit beseitigt wurden, mag ebenfalls verdienstlich sein (S. 264).

Dann aber heißt es von der als Kredenz für die Kännchen dienenden Nische in den romanischen und gotischen Bauten (S. 220): »Als die Renaissance in diesen Kirchen sich breit machte, vermauerten sie diese Nische.. Als Ersatz schuf sie im Widerspruch mit der kirchlichen Vorschrift muschelförmige Nischen oder Konsolen unmittelbar an dem Altare ... In jüngster Zeit hat man bei Beseitigung des Zopfes auch die schönen Nischen wieder freigelegt« usw. Später jedoch kommt die Meinung des Verfassers noch offener heraus (S. 204): Wir bemühen uns, »den Altar wieder herzustellen, wie er im Mittelalter war«. Hier müßte gesagt sein, welche Periode und Gepflogenheit des mittelalterlichen Altarbaues gemeint ist. Doch gerade im Altarbau muß sich in Wahrheit unsere Zeit völlig auf eigene Füße stellen, wenn die im ganzen noch ungelöste Frage des Altarbaues, insbesondere für den Sakramentsaltar, befriedigend gelöst werden soll. Übrigens steht obige Stelle in einem Zusammenhang, der sehr treffliche praktische Winke enthält. Beim Abschnitt über das Meßgewand heißt es: »Aber wenn nicht alle Zeichen trügen, so wird die mittelalterliche Form der Kasel... den Sieg über die Zopfzeitskasel davontragen...« (S. 302). Da der Verfasser nicht der Zerstörung von Vorhandenem das Wort redet, sondern nur — wie auch an andern Stellen — Neuanschaffungen im Auge hat, so besitzt dieser Wunsch gewiß nichts Bedenkliches. Die Äußerungen S. 265 und 268 über den Ankleidetisch in der Sakristei sind in ihrem gedanklichen Kern recht beachtenswert, ihre Befolgung wird von Fall zu Fall von mannigfaltigen Umständen abhängen, denen sich Pfarrer und Künstler gegenüber sehen werden.

Und damit kommen wir auf den wunden Punkt: die Außerachtlassung der Künstler, von deren Qualität doch schließlich einzig und allein alles abhängt. Des letzteren Umstandes ist sich der Herr Verfasser bei seiner Hingebung an die christliche Kunst voraussichtlich bewußt, und mehrfach warnt er deshalb energisch vor Fabrikware, was wärmstens zu begrüßen ist. Aber vielleicht wäre es nicht überflüssig gewesen, die Leser immer wieder auf die einzige Quelle für christliche Kunst, die Künstler, die es wirklich sind, hinzuweisen und ihnen die jetzt vielfach verlegten Wege zum Klerus zu ebnen. In künstlerischen Dingen müssen wir den Künstler tonangebend sein lassen, in den kirchlichen will es der wirkliche Künstler nicht sein, sondern hierüber muß und will er

sich gern der Führung des Geistlichen überlassen. Auch hier der Grundsatz: Jedem das Seine! Der Künstler macht auch dem Theologen in theologicis keine Vorschriften.

Der Referent darf wohl gerade deshalb, weil er selbst kein Künstler ist, ein Wort für die christlichen Künstler einlegen, ohne daß er verkennt, daß wohl mancher Geistliche eine üble Erfahrung mit einem Künstler gemacht hat; doch es dürften auch umgekehrte Fälle vorgekommen sein, und deshalb darf man in solchen Dingen nicht verallgemeinern. Der geistliche Auftraggeber darf auch nie vergessen, daß er bei Anschaffungen für Kirchen nie so frei, wie der Privatmann in seinen Angelegenheiten es kann, schalten und walten darf, sondern daß er der gesamten Kirche und insbesondere auch für Jahrhunderte seinen Amtsnachfolgern gegenüber Verantwortung schuldet. Er darf also seiner Individualität nicht zu sehr die Zügel schießen lassen.

Im übrigen enthält das vorliegende Buch noch so viel zum Zitieren drängendes Wertvolle, daß wir den Schein, es zu verkennen, auf uns nehmen und uns nur noch mit einigen wenigen Hinweisen begnügen müssen. Schon die Ausführungen über die Umgebung der Kirche, einschließlich des Kirchplatzes (§ 13) und der »Tief im Boden liegenden Kirchen« (§ 17), sind beachtenswert; doch scheint Verfasser die Fortschritte des Städtebaues zu wenig verfolgt zu haben, sonst würde er wohl nicht ein allseitiges Freiliegen der Kirchen fordern, noch auch die Kölner Domfreiheit schlechtweg billigen (S. 3 f.) und würde die Verbindung der Kirche mit einem Wohnhause kaum ignorieren (S. 5). Bei der Besprechung der Friedhöfe hätte auf die neuesten Strömungen auf diesem Gebiet hingewiesen werden können.

Auf die Unterbringung der Kirchenbesucher verwendet der Autor viel Aufmerksamkeit, zumal da er hohe Prozentzahlen bringt (S. 13: 43—66% der Seelenzahl), die geradezu verblüffen können. Sein Gedanke: Raumsparen durch Stehen, also nicht zu viele Kirchenstühle! dürfte vielerorts auf Widerstand stoßen. Auf das Thema der Reinigung und Trocknung der Kirchen (§ 11 und 16) wird viel Aufmerksamkeit verwendet; doch auch hier fehlt manches Neuere. Die Kirchenfenster sind ebenfalls eingehend behandelt; die Glasmalerei sowie der richtige Hinweis darauf, daß man seine Mittel häufig durch die zu reiche Ausstattung des Chores erschöpft (S. 107), sind zu beachten. Sehr dankenswert sind die eingehenden Belehrungen über den Aktenschrank (§ 75). Auf manches ging Verfasser wohl nur deshalb nicht genauer ein, um das Buch nicht zu umfangreich werden zu lassen.

Nochmal kurz: das Buch ist als reichhaltig und sogar als unentbehrlich zu empfehlen, doch nicht ohne Kritik und Ergänzungen.

Berlin-Halensee — Dr. Hans Schmidkunz

Wanckel, Alfred, Geh. Baurat im herzogl. Ministerium zu Altenburg: **Der deutsche evangelische Kirchenbau zu Beginn des 20. Jahrhunderts.** Ein Handbuch für Geistliche, Kirchenvorstände und Architekten. Mit 221 Abbildungen. Wittenberg 1914, A. Ziemsen. VIII und 319 S. 8°. Brosch. 8 M., geb. 9 M. = Die Bücher der Kirche. Herausg. v. Dr Th. Schetter. 4.—6. Band.

Das vorliegende Buch läßt sich wohl am besten würdigen durch einen Vergleich mit den von uns ebenfalls besprochenen »Praktischen Ratschlägen« Gerhardys, soweit ein solcher bei der Verschiedenartigkeit der Kulte zulässig ist. Dort der Theologe, dem es vor allem auf die kirchlichen Vorschriften, aber auch auf zahlreiche technische Weisungen ankommt, der jedoch zugleich über Dinge ein bestimmtes Urteil fällt, die auch eine andere Auffassung gestatten, und bezüglich der künstlerischen, speziell architektonischen Beurteilung, weil noch auf den in seiner Jugend herrschenden Anschauungen fußend, einige Bedenken erregt, der aber auch Ausfälle auf Andersgläubige unterläßt. Hier der Architekt, der gleich von vornherein die in seinem Kult wenigen gemeinsamen Grundgedanken aufzählt (S. 4), im übrigen aber ein frisches, individuell freies Produzieren mit Worten verkündet, die den Beteiligten immer wieder vorgehalten werden sollten (S. 97, 157, 262, 303). Über einige Einzelbedenken kommt selbst er nicht ganz hinaus. Das steile Dach ist ihm, leider ohne Auseinandersetzung mit M. Hasaks Gegenbeweisen, »für jeden deutschen Kirchenbau unerläßlich« (S. 148). Den Ziegelbau würdigt er, doch mit einer wohl ungerechten Ablehnung des Verblendziegels (S. 152 f., 165 f.). Das Akustische ist mit Interesse, doch unzureichend behandelt (S. 158 f., 189, 196 f.). Mehrfache Ausfälle gegen den katholischen Kult sind mindestens unnötig (S. 63 »Heiligenanbetung« und ähnlich 207; 90: »die römische Kirche baut, zurzeit wenigstens noch, ihrer starren Eigenart gemäß, in den alten historischen Stilarten weiter«[1]); und »bunte naturalistische Bemalung« ist (S. 231) »meines Erachtens nur für katholische Kirchen geeignet« — tatsächlich aber auch für sie ungeeignet. Auch weiß allgemach jedermann, daß man aus der Existenz zahlreicher prunkvoller Barockkirchen nicht den Jesuiten einen Vorwurf machen kann (S. 5).

Dem Autor kommt es hauptsächlich darauf an, einen eigenen Stil von heute (S. 99) zu behaupten und vorzuführen. Dazu dienen ihm besonders die vielen mannigfachen Abbildungen (größtenteils der Zeitschrift »Die Kirche« und anderem entnommen, auch mit einigem »Unvorbildlichen«) Sie zeigen ein reichhaltiges Schaffen, aber doch auch das Unrecht einer solchen Überschätzung; die geschickten und oft geschmackvollen Verwendungen vorhandener Motive (neben denen höchstens die schmalhohen Rechtecke eine neue Charakteristik geben) machen das alles noch nicht gleichwertig den großen historischen Stilen. Auch der plastische Flächenschmuck aus Putzmörtel, der »Antragschmuck« (S. 153 bis 155, 193), ist doch, wenn wirklich neu, auch keine Stilrettung. Recht hat der Autor wohl mit dem, was er am Biedermeierstil rühmt (S. 95 und 98), der aber doch nicht mit dem Zopfstil Eines ist. Das »Germanische« wird noch besonders herausgearbeitet. Der »altchristliche« Stil sollte eigentlich »Germanenstil« heißen (S. 93); und deutscher Überlieferung entspreche besonders Holz, samt Textilien (S. 165, 181, 187, 193 — all dies sehr beachtenswert).

Gewiß können die Baufreunde beider Bekenntnisse aus dem vorliegenden Buch (und ebenso aus dem Gerhardys) viel lernen. Namentlich die Unnötigkeit so vieler bisheriger Bindungen, wie vor allem des Irrtums, »als ob einer der bekannten geschichtlichen Baustile besonders kirchlich oder gar besonders ‚katholisch‘ oder besonders ‚evangelisch‘ sei« (S. [illegible]), tritt bei Wanckel gut hervor. Dazu dann Einzelheiten, wie die über die Sitzplätze (S. [illegible]), wobei Vergleiche mit Gerhardys (S. 24 und [illegible]—170) manches Merkwürdige ergeben; übrigens handelt letzterer über den Bauplatz usw. mit Recht eingehender als ersterer. Dieser hinwieder erfreut durch übersichtliche Behandlung des Bauprogrammes (S. [illegible]) und der Geschichte [illegible] (S. [illegible]), durch städtebauliches und dörfliches Verständnis (S. [illegible]), durch dringende Ratschläge für Ausbesserungen (S. 257—264), durch Warnung vor zu großen Räumen und Gemeinden (S. [illegible]), durch die Empfehlung, den Innenraum erst nach Einsetzen bunter Fenster zu bemalen (S. [illegible]),

[1] [illegible]

mit guten Räten für jene S. 181—187), sowie durch treffliche Winke über die Blitzableiter (S. 264 — Sauberkeit im Dachwerk sei wichtiger) und über die Turmuhren (S. 241—244 — Ziffern seien unnötig). — Ob beim Geläute (S. 240) wirklich »unserer deutschen Gesckmacksgewöhnung ein richtiger Dreiklang« am meisten entspricht?

Berlin-Halensee. Dr. Han[illegible] Schmidk[illegible]

Kloster Loccum, Bau- und Kunstgeschichte eines Zisterzienserstiftes. Von A. Hölscher. Unter Mitwirkung von W. Uhlhorn. Hannover und Leipzig, Hahnsche Buchhandlung, 1913

Das für die Kunstgeschichte hochbedeutsame Kloster Loccum in den hannoverschen Landen ist schon wiederholt in älteren kunstgeschichtlichen Büchern, wenigstens in den Grundzügen erwähnt worden. So in Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, dann in Lübkes Kunstgeschichte, desgl. in Hases Baudenkmäler Niedersachsens und in Dr. Schuster, Geschichte des Klosters Loccum. Doch ein vollkommenes und handliches Spezialbuch über dieses historische Baudenkmal, welches die Bau- und Kunstgeschichte in allen technischen und künstlerischen, sowie geschichtlichen Einzelheiten klarlegt, fehlte bisher. Es ist daher zu begrüßen, wenn ein Fachmann wie Dr.-Ing. Hölscher, aus der berühmten Schule Hases, für mittelalterliche Baukunst an der Technischen Hochschule zu Hannover, es sich zur Aufgabe machte, durch ein Büchlein die Gebäulichkeiten und Kunstschätze des Klosters in Wort und Bild in klaren Zügen von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart erschöpfend zu beleuchten. Als geschätzter Mitarbeiter — der seit 40 Jahren alles, was im Kloster gebaut und abgebrochen wurde, mit Interesse verfolgte — wird Pastor W. Uhlhorn in Bicklingen angegeben. Derartige handliche Architekturbüchlein, 16/23 groß, worin gleich das Abbildungsmaterial in den Text gedruckt, sind für das Studium solchen Werken vorzuziehen, die noch einen Atlas für Abbildungen enthalten, der das Nachschlagen umständlich erschwert. In bezug auf rein historische und kirchliche Gebräuche bezw. Tradition des alten Zisterzienserstiftes ist dasselbe in der jetzigen Auffassung vom konfessionellen Standpunkt aus beleuchtet und manche Unebenheit unterlaufen, was bei dem mit Gewissenhaftigkeit und Liebe bearbeiteten Buche recht schade ist. Wertvoll sind die zahlreichen, im alten Archive aufbewahrten und in dem Buche zum Abdruck gebrachten Urkunden und Pläne aus dem früheren Bestande des Klosters, desgleichen Abbildungen von eigenen Aufnahmen des Pastors W. Uhlhorn von abgebrochenen Denkmälern, die leider in den 80er Jahren v. Jh. der Neuzeit weichen mußten, so u. a. der alten Klostermühle mit Brauhaus. Dadurch hat das Büchlein nebst Originalaufnahmen von Schnitten und Grundrissen seitens des Verfassers für das baugeschichtliche Studium sehr gewonnen. Vorzüglich sind die Federzeichnungen und Reproduktionen von Kapitalen aus einem schon früher erschienenen Werke »Vollmer, Ornamentik aus dem Kreuzgange zu Loccum«, die uns um so mehr anmuten, weil sie in ihrer klaren Darstellungsweise den gründlichen Fachmann und Gotiker verraten, der in das Wesen der Architektur Loccums eingedrungen ist. Auch einige Abbildungen von dem bekannten Gotiker und Nachfolger des einst berühmten Prof. C. W. Hase an der Techn. Hochschule zu Hannover, Prof. Mohrmann, sind erwähnenswert. Für das Studium der ehemaligen, 1163 gegründeten, norddeutschen Zisterzienserabtei Loccum — seit 1593 protestantisch — ist das Büchlein vom bau- und kunstgeschichtlichen Standpunkte betrachtet, vorzüglich bearbeitet und füllt so eine Lücke in der Literatur aus. Steffen

Roß, K. H., Architekt (B. d. A.) in Hannover, Malerische Monumental-Architektur und volkstümliche Kunst aus Hannover und Braunschweig, Eßlingen a. N., 1913, Paul Neff Verlag (Max Schreiber), XII S. Text und 112 S. Abb., geb. 25 M.

Neben den behördlichen Aufnahmen der »Bau- und Kunstdenkmäler«, welche vorwiegend kunsthistorischen Interessen dienen, erfreuen sich solche Sammlungen besonderer Beliebheit, welche in erster Linie das Malerische, Durchgebildete, fein Abgewogene der älteren Stadtanlagen, Häuser, Kirchen, Parks usw. wiedergeben. Da hierin besonders das Barock es zu einer großen Vollendung gebracht hat, so können die jüngeren Stilarten sich in diesen Sammlungen einer weitergehenden Berücksichtigung erfreuen, als sie ihnen in den staatlichen Aufnahmen zuteil geworden ist. Was das Werk »Alt-Westfalen« von Frhr. E. v. Kerckerink-Borg und Dr. Klapheck für seine Heimatprovinz geleistet hat, das bringt in ähnlicher Art das vorliegende Buch für die Provinz Hannover und das Herzogtum Braunschweig. Es ist, wie das Vorwort sagt, »eine Sammlung malerischer Architekturbilder, gesammelt aus dem Grundsatz heraus, daß eine gute Architektur nicht abhängig ist von akademischer Stilreinheit, sondern taktvolles Gefühl für gute Proportionen und Sinn für malerische Wirkung ist die Hauptsache«. Das Bildermaterial ist vorzüglich und überaus interessant. Neben berühmten Kunststätten, wie Hildesheim, Hannover, Braunschweig, Goslar, Osnabrück, sind auch viele kleinere Orte, wie das in aller Einfachheit entzückende Duderstadt, viele schlichte Dorfkirchlein berücksichtigt worden. Der Backsteinbau, der in den westlichen Ebenen vorherrscht, der Fachwerkbau — beide mit breiten Ziegeldächern — im Harz der Bruchsteinbau mit Schieferdach, ergeben eine reiche Abwechselung. Der Text begnügt sich mit einem kurzen Abriß der politischen Geschichte. Eine Einführung in die Eigenart und Geschichte der wiedergegebenen Architekturbilder, wie wir sie in »Alt-Westfalen« finden, wäre wünschenswerter gewesen, vielleicht auch hie und da ein Hinweis auf besondere Feinheiten, die dem Laienauge leicht entgehen. Dr. Bartmann

Die Katakombenheiligen der Schweiz. Ein Beitrag zur Kultur- und Kirchengeschichte der letzten drei Jahrhunderte. Von E. A. Stückelberg, Professor an der Universität Basel. Jos. Kösel, Kempten und München. Preis brosch. 2.50 M.

Der gelehrte Verfasser hat sich schon mehrfach um die Hagiographie verdient gemacht. In vorliegender Arbeit (Oktav IV und 20 S.), die ein Titelkupfer und sieben Tafeln Abbildungen zieren, bietet er eine Zusammenstellung der vielen Katakombenheiligen, deren Leiber und Reliquien seit dem 17. Jahrhundert in der Schweiz verehrt wurden. Kulturhistoriker und Hagiographen finden hier manch wertvollen Fingerzeig.

BERICHTIGUNGEN

Die Unterschrift unter dem Bilde S. 37 der letzten Nummer muß lauten: »Einbringung gefangener Klephten«. Die Stole S. 61 ist nicht von Korff & Hackstein, sondern von Rosa Zengel in Köln ausgeführt. Die Kaseln S. 62 und 63 waren im kath. Kirchenraum ausgestellt.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

KARL BAUER-ULM

Am 21. Dezember 1914 verschied nach kurzer schwerer Krankheit der Architekt und Münsterbaumeister Karl Bauer. Der Verstorbene, der ein Alter von 46 Jahren erreichte, widmete sich nach Vollendung seiner Studien unter Professor v. Hauberissers Leitung der mittelalterlichen Architektur, die er als Nachfolger Professor von Beyers am Ulmer Münster sehr gut verwerten konnte; seine letzte Arbeit, die große Münsterorgel, sollte er nicht mehr fertig sehen. Karl Bauer übte neben dieser Restaurierung eine umfangreiche Privattätigkeit aus; sie umfaßte außer verschiedenen neuen Landkirchen auch einige Renovationen, die er mit ganz besonderer Liebe pflegte. Der Gräfin von Tattenbach, die dem außerordentlich befähigten Künstler wiederholt Aufträge überwies, baute er das Schloß Eurasburg im Isartal um, auch die Schloßkirche wurde von ihm dortselbst gebaut. Das Lusthaus Kainer in Nymphenburg, ein Schmuckkästchen der Renaissance, wurde von ihm vor mehreren Jahren gebaut. Seine letzte größere Schöpfung war, für die Frau Gräfin Tattenbach, das Schloß Weidenkamm bei Ambach am Starnbergersee. Hier wußte er dem Barockstil ein gut Teil Eigenes beizugeben. Viele Villen und Schulhäuser zeugen von Bauers vielseitigem Können und umfassendem Wissen, er war ein gottbegnadeter Mensch, der sein künstlerisches Empfinden in den einfachsten Formen wiederzugeben verstand. Wie ihn auch im Leben sein goldener Humor überall Freunde finden ließ; es betrauern ihn viele, er wird unvergessen bleiben.

Die Künstlerschaft der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, deren eifriges Mitglied Karl Bauer seit langem war, wählte ihn wiederholt in ihre jährlich wechselnde Jury, welcher alle künstlerischen Angelegenheiten der Gesellschaft unterstehen. In diesem Ehrenamt bekundete er ebensoviel Hingebung und Arbeitsfreudigkeit wie Geschick im Dienste der Berufsgenossen und der christlichen Kunst. Die Vorstandschaft der Gesellschaft widmete ihm zum Zeichen steter Dankbarkeit einen Kranz an seinem Grabe. G.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Jury 1915. — Der Jury des Jahres 1915 gehören folgende Künstler an: die Architekten Dr. Georg von Hauberrisser und Rupert von Miller, die Bildhauer Valentin Kraus und Professor Anton Pruska und die Maler Fritz Kunz und Philipp Schumacher. Maler Professor Waldemar Kolmsperger nahm die auf ihn gefallene Wahl nicht an.

Ankäufe von Kunstwerken zur Verlosung und Kriegsfürsorge. — In Fühlungnahme mit der Jury hat die Vorstandschaft seit Kriegsbeginn mehrfach Beratungen gepflogen, in welcher Form die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst der für die Kunst sehr schwierigen Zeitlage am geeignetsten Rechnung tragen könne. Sie beschloß, zum Zweck der Verlosungen und für den Besitz der Gesellschaft über die normalen Aufwendungen hinaus Ankäufe von Originalwerken zu machen, wodurch sie dem Zweck der Gesellschaft und den sonst gebotenen Rücksichten am besten gedient zu haben glaubt. Für diese Ankäufe wurden 10590 Mark aufgewendet. Ferner wurden 3000 Mark für einen Wettbewerb zur Verfügung gestellt. Ein anderer Wettbewerb dürfte bald folgen. Dann wurde kürzlich ein Rundschreiben an einen großen Teil des Klerus versendet, das die Bitte enthält, die Künstler der Gesellschaft und damit die christliche Kunst durch Aufträge zu fördern. Auch sonst unterläßt die Leitung keinen Anlaß, für die Interessen der christlichen Kunst tätig zu sein.

Wettbewerb. — Es sei daran erinnert, daß der Termin für die Einsendungen zum Wettbewerb für religiöse Kriegsgedenkzeichen und Kriegserinnerungen am 20. Februar zu Ende geht.

DER KRIEG UND DIE DEUTSCHE KUNST

Unter diesem Titel erschien knapp vor Weihnachten ein Buch, das wir in der Hand eines jeden Deutschen sehen möchten, der es mit der Zukunft des Vaterlandes gut meint und zu ihrer Gestaltung einiges beitragen kann[1]). Der Verfasser Momme Nissen ist ein hervorragender Künstler, und wir geben ihm vollständig recht, wenn er Seite 41 bemerkt, daß doch wohl die Künstler in erster Linie berufen sind, in den schwebenden Kunstfragen ein Wort mitzureden. »Wenn ernste Maler«, sagt Momme Nissen, »über Kunst schreiben, so schreiben sie nicht nur als Sachkenner, sondern sie schreiben mit Herzblut Erlebnisse ihrer Seele nieder und verdienen volles Gehör.

[1]) Der Krieg und die deutsche Kunst. Den kunstliebenden Deutschen beider Kaiserreiche gewidmet von Momme Nissen. Verlag von Herder in Freiburg. Steif brosch. M 1.—.

Er macht diese Äußerung mit Hinweis auf Stimmen von Meistern, wie Jos. A. Koch, Runge, Overbeck, Führich, Schwind, Defregger, Lenbach, Thoma, Oberländer, Arthur Kampf, Dettmann, Sophus Hansen; doch gilt sie auch von dem, was er uns selbst ans Herz legt. Was seinen Ausführungen einen festen Boden bietet, ist, daß wir in dem Verfasser nicht nur einen denkenden und für die Ehre der Kunst erglühenden Maler zu schätzen haben, sondern auch einen allseitig hochgebildeten Menschen, der die geistigen Zusammenhänge der Kulturerscheinungen durchschaut. Nicht etwa bloß der christusgläubige Deutsche, sondern jedermann, der noch sittlichen Ernst besitzt, wird dem Verfasser gerne folgen und zustimmen. Der Künstler und Kunstfreund, der bisher inmitten des verwirrenden Geschreies über Kunstfragen unschlüssig schwankte, wird Klarheit gewinnen; der Geistliche wird die Notwendigkeit und Pflicht erkennen, der Entwicklung der bildenden Kunst in ihrem ganzen Umfang alle Aufmerksamkeit zu widmen; auch die Kritik, die in den letzten Jahrzehnten zur Verwirrung der Künstler eifrig beitrug, könnte viel lernen. S. Staudhamer

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Anton von Werner, der bekannte Berliner Akademiedirektor, starb am 4. Januar im Alter von 72 Jahren. Berühmt wurde er durch seine Bilder, die das neu erstandene Deutsche Reich verherrlichten. In neuerer Zeit oft aufs bitterste angegriffen, hat er auch selbst zu Erscheinungen der jüngeren und jüngsten Kunstströmungen manch scharfes Wort gesprochen.

Am 9. Januar starb Professor Gotthard Kuehl in Dresden im Alter von 64 Jahren.

Der Vorstand des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein hat beschlossen, den für 1915 fälligen Betrag der Konsul-Friedrich-Stiftung zu 5000 M. schon jetzt auszugeben und zwar für Verlosungsankäufe im Höchstbetrag von je 250 M.

Sinnvolle künstlerische Kriegspostkarten hat Bildhauer Heinz Schiestl (Würzburg) entworfen.

Fürst Czartoryski ließ einen Teil seiner Kunstsammlungen aus dem Czartoryskimuseum in Krakau und dem Schlosse Goluchow nach Dresden schaffen, wo sie in der Kgl. Gemäldegalerie zu sehen sind.

BÜCHERSCHAU

K. Gerstenberg, Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter. München, Delphin-Verlag 1914.

Das Buch hat bei seinem Erscheinen ein gewisses Aufsehen erregt, und das mit Recht; es gehört sicher zu den wertvolleren Publikationen der letzten Zeit auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft. Die Methodik der Untersuchungen, die Klarheit des Aufbaues, die systematische Gruppierung der Resultate, das alles ist vorbildlich. Es ist eine Musterarbeit der Wölfflinschule. Allerdings, ohne Wölfflin ist es nicht denkbar und ich finde, daß es in mancher Hinsicht doch zu sehr »Schularbeit« ist.

Problem und Lösung des Themas hat Wölfflin in seinem Albrecht Dürer (S. 270 der 2. Aufl.) angedeutet. Er sagt dort, daß Spätgotik ein ungeschickter Ausdruck sei. In gewissem Sinne müsse der spätgotische Stil der deutsche Stil überhaupt genannt werden. Weiter führt er dann aus, worin sich Berührungspunkte zwischen Spätgotik und Renaissance finden, im Horizontalismus, in der Erschlaffung der Bewegung, im Flächenhaften und in der malerischen Komposition mit Flächenkontrasten. Gerstenberg hat diese Sätze aufgegriffen, hat für Spätgotik den Namen Sondergotik eingeführt und zwar — im Laufe der Untersuchungen wird dies streng beibehalten — nur für die spätgotische Architektur, die den Typ der Hallenkirche verwendet. Für diese Hallenkirche untersucht er, worin die Abweichungen von der Hochgotik bestehen und diese Abweichungen sind nach seiner Ansicht aus deutschen Charaktereigentümlichkeiten zu erklären. Der Gedanke ist bestechend; aber machen wir uns einmal die Folgerungen klar. Die Sondergotik ist identisch mit der Entwicklung der Hallenkirche in Deutschland. Man könnte da die Konsequenz ziehen: also ist die Sondergotik eine kirchliche Kunst. Tatsächlich ist ja die Profanarchitektur nicht berücksichtigt. Aber das kann wieder nicht sein; denn neben der Hallenkirche hat die kirchliche Kunst in der Zeit von 1350—1550 ebenso viele Bauten geschaffen, die nicht unter den Begriff der Hallenkirche fallen. Wir hätten demnach in dieser Spätzeit zu unterscheiden zwischen einer (speziell kirchlichen) deutschen Sondergotik, einer kirchlichen und profanen Spätgotik, und dazu kommt noch die Nachgotik. Ich glaube nicht, daß das geschehen wird. Denn es kommt noch ein zweites hinzu. Daß die deutsche Spätgotik von der außerdeutschen sich unterscheidet, wußte man schon längst und die Unterschiede sind schon oft charakterisiert worden. Aber viele von diesen allgemeinen Charakteristiken, die Gerstenberg als speziell deutsch ansieht, finden sich, von der übrigen deutschen Spätgotik abgesehen, auch in der außerdeutschen Spätgotik, wenn auch nicht in dieser Konsequenz. Sie müssen sich finden, »da auch hier die Entwicklung, soweit es sich um optische Prozesse handelt, analog verläuft«, in Frankreich, in England und in Spanien. Die österreichische Spätgotik fällt überhaupt unter den Tisch. Die Untersuchungen Gerstenbergs zeigen viel mehr den allgemeinen Entwicklungsgang, dargelegt an dem einen Typ der Hallenkirche, als daß sie den speziell deutschen »sondergotischen« Charakteristiken nachgehen. Es fehlt dann weiter eine Erklärung darüber, wie sich die sondergotische Hallenkirche zur frühgotischen Hallenkirche und zur romanischen Hallenkirche verhält.

Ich halte also den Begriff Sondergotik für unmöglich. Es ist da eine an sich richtige Bemerkung aufgenommen, aber zu Konsequenzen ausgebaut, die unrichtig sind. Die Untersuchungen werden ja ihren Wert behalten, aber nicht die letzten Folgerungen, da es sich nicht immer um speziell deutsche Eigenart handelt. Außerdem ist bei diesen Untersuchungen der Standpunkt einer mechanisch-optischen Evolution mit einer zu extremen Konsequenz durchgefochten, die sogar solche Erscheinungen mit ästhetischen Gründen zu erklären sucht, wo doch nur historisch praktische Gründe maßgebend sein können. Ich erinnere an die Erklärung des Querschiffes. (Als seitliche Ausschwingung der Bewegung, wie es sich aus dem Rückschlag des ungehemmten Bewegungstempos im Chorpolygon mit mechanischer Gesetzlichkeit ergeben mußte.) Die Entwicklung wird viel zu mechanisch-systematisch aufgefaßt. Sie schaltet die Persönlichkeit der Baumeister, die Stammes

eigentümlichkeiten völlig aus. Was das Wertvolle am Buche ist, das rein Methodische, die knappe Fassung (wenn auch vieles bereits gesagt worden ist, z. B. hat den in einer anderen Besprechung des Buches gerühmten Ausdruck Verschleifung meines Wissens Dehio geprägt) und Gruppierung, das bleibt aber trotz dieser Aussetzungen bestehen.

Zu rühmen ist die vornehme, gediegene Ausstattung, die der Delphinverlag dem Buche hat angedeihen lassen. Ich möchte an dieser Stelle noch darauf hinweisen, daß überhaupt die letzten kunstgeschichtlichen Publikationen des Verlages sehr zu rühmen sind. Uhde-Bernays' prächtige Spitzwegmonographie hat in der zweiten Auflage noch gewonnen. Auch die kleineren Schriften, wie A. L. Mayers Velazquezstudien, Altens Untersuchungen über das altchristliche Kapitelle sind zu nennen. Über architektonisch-ästhetische Fragen sind in R. Streiters ausgewählten Schriften tiefgründende Untersuchungen.

Dr. A. Feulner

Das Stift Klosterneuburg und seine Pfarren. Herausgegeben von Dr. Berthold Czernik, Reg. Chorherrn und Archivar. Wien 1914. Verlag Heinrich Kirsch. 120 Seiten 8°, mit 125 Abbildungen.

Das vorliegende Werk ist im Jahre der 800jährigen Jubelfeier des Stiftes Kl. erschienen. Der konzentrierte Text schließt sich der Menge der Abbildungen an und faßt diese als Repräsentanten der wichtigsten Erscheinungen der rühmlich bekannten Klosterneuburger Kunst zu einem großen Bilde derselben zusammen. Es gibt damit eine Übersicht über die großartigen Leistungen, deren sich die niederösterreichische Kunst seit langen Jahrhunderten fähig erwiesen hat. Der kunstgeschichtliche Zeitraum, der sich hier vor unseren Augen auftut, umfaßt acht Jahrhunderte. Er beginnt damit, daß 1106 Markgraf Leopold III. auf dem später nach ihm benannten Ausläufer des Kahlenberges sich eine Burg erbaute, und 1114 die Basilika von Klosterneuburg begründete. Diese neue Stiftung übergab er 1133 regulierten Chorherren des hl. Augustin. Als Mittelpunkt einer reichen kolonisatorischen Tätigkeit, wie als Stätte wissenschaftlicher Studien behauptete Klosterneuburg das Mittelalter hindurch außerordentliche Bedeutung, während es gleichzeitig auf dem Gebiete der Seelsorge segensreiche Tätigkeit entfaltete. Dem Stifte wurden allmählich mehr und mehr Pfarren angeschlossen, deren Zahl sich heute auf 24 beläuft. Von der Wichtigkeit dieses Glaubens- und Kulturzentrums legt schon die äußere Stattlichkeit der Stiftsgebäude Zeugnis ab. Prachtvoll malerisch, eine aus schlichten wie aus imposanten Gebäuden zusammengesetzte Gruppe, lagert sich das Stift auf seiner Anhöhe, eine breite, horizontale Masse, deren Linie durch die Vertikale der beiden Stiftskirchtürme unterbrochen und belebt wird. Diesen Eindruck macht die Silhouette der Gebäude, so wie man sie jetzt sieht, erst seit der Zeit, wo Friedrich Frhrr. von Schmidt diese Kirche wieder hergestellt hat, besonders seitdem 1882—1888 die Türme nach den Plänen des Stiftschorherrn Koloman Krieger durch den Architekten Josef Schömer ausgebaut worden sind. Die Herstellung mag, nach den Anschauungen neuester Denkmalpflege beurteilt, wohl etwas weit gegangen sein. Das Bild der früheren Kirchtürme hatte nach meinem Empfinden etwas Volkstümlicheres, schloß sich in seinem Charakter dem der bodenständigen Kunst intimer an als die mehr nach allgemeinen Gesichtspunkten geschaffenen hohen Turmpyramiden. Aber es wurde doch erreicht, daß eine Wirkung von bedeutendem ästhetischem Werte entstand. Das darf man auch für die sonstige sehr durchgreifende Umgestaltung des Kirchenäußern zugeben. Das letztere wirkt in die Ferne wesentlich mit seinem unverändert gebliebenen Umrisse, die Einzelheiten offenbaren sich mehr in der Nähe und entsprechen den Vorstellungen, welche wir bei mittelalterlichen Baumeistern als Ideal vorauszusetzen haben. Übrigens hat diese restauratorische Tätigkeit sich als vollauf geeignet erwiesen, gerade bei wichtigsten Teilen der Anlage deren Reize wieder mit ursprünglicher Kraft zur Geltung zu bringen. Das gilt z. B. in hervorragendem Maße von dem Kreuzgange, der mit seinen Übergangsformen ein Bild von außerordentlichster Schönheit gewährt. Ein gleiches tun die Kapellen (Leopoldskapelle!), die Höfe, die Säle, die Korridore mit ihren feinen und individuellen Raumwirkungen. Von herrlicher Schönheit ist das Innere der Stiftskirche, zumal ihr Hochaltar, der 1728 nach dem Plane und Modelle des Bildhauers und Ingenieurs Matthias Steinl erbaut wurde. Das österreichische Barock hat hier Bilder von überwältigender Schönheit geschaffen. Als Detail sei das reich geschnitzte Chorgestühl herausgehoben. — Kostbarkeiten allerersten Ranges nennt das Stift Klosterneuburg sein Eigen. Darunter den berühmten 1181 angeschafften Flügelaltar des Nicolaus von Verdun, jenes ausgezeichneten Meisters der Emailkunst, dem auch der Kölner Dreikönigsschrein zu verdanken ist. Ferner kostbare Ostensorien der hohen und späten Gotik, aus der Barockzeit die unschätzbare Monstranz mit der Darstellung des Hollunderbaumes, auf dem der, zart poetischen Gründungssage des Stiftes nach, Leopold der Heilige den Schleier seiner Gemahlin fand. Die Monstranz ist 1710 von dem schon genannten Steinl entworfen worden und stellt nicht nur ein Meisterwerk feinster Zeichnung und Ausführung, sondern auch mit seinen Edelsteinen und Perlen ein Schatzstück von ungewöhnlicher Kostbarkeit dar. Von großem künstlerischem und auch geschichtlichem Werte ist der um 1616 hergestellte österreichische Erzherzogshut. — Mit lebhaftem Interesse blicken wir in die Räume der Stiftsbibliothek und des Hauptarchives. Sie sind überaus reich an Miniaturen, Handschriften, Urkunden, wertvollen, zum Teil ganz frühen Drucken. Von all diesen erwähnten Dingen gibt das Czerníksche Werk Nachricht und Abbildung. — Mit all dieser Kostbarkeit kann sich dasjenige, was die übrigen kirchlichen Denkmäler Klosterneuburgs und die der zum Stift gehörigen Pfarren darbieten, naturgemäß nur teilweise messen. Doch ist in der unteren Stadt die Pfarrkirche S. Martin äußerlich wie auch innerlich voll feinen Reizes. Ernst wirkt die Pfarrkirche von Korneuburg, schöne Barockbilder bieten u. a. die von Reinprechtspölla, Langenzersdorf, Leopoldau, besonders auch die von Hietzing. Tüchtig sind einzelne Leistungen der Architektur und der Innenraumbildung auch bei verschiedenen der im 19. Jahrhundert entstandenen Pfarrkirchen. — Das Czerník'sche Werk darf als ein wertvoller Beitrag zur Kenntnis österreichischer Kunst und als eine Studie begrüßt werden, die, auf intimer Kenntnis beruhend, aus dem Geiste moderner Denkmälerbetrachtung hervorgegangen ist. Die Ausstattung, zumal die technische Ausführung der trefflich aufgenommenen Bilder verdient noch besonders anerkannt zu werden.

Dr. O. Doering

Georg Dehio, Kunsthistorische Aufsätze. Mit fünf Abbildungen im Text und 24 Tafeln. München-Berlin 1914. Druck und Verlag von R. Oldenbourg. VIII und 303 Seiten. 8°. Preis M. 7.50.

Das vorliegende Buch gibt in der Kürze einen Überblick über die Verschiedenheit der Gegenstände, mit welchen der jetzt von seiner Straßburger Professur zurückgetretene Verfasser der »Christlichen Baukunst des Abendlandes« sich seit einer Reihe von Jahren beschäftigt hat. Als Niederschlag seiner Studien entstanden zahlreiche Aufsätze, viele davon bei bestimmten Anlässen. Diese inhaltreichen und wertvollen kleineren Arbeiten sind in einer Menge von Zeitschriften verstreut, datieren

zum Teil schon erheblich rückwärts und wären schließlich immer weiter aus dem Gesichtskreise der folgenden Generationen entrückt worden, wenn ihr Verfasser nicht jetzt noch dafür Sorge getragen hätte, sie gesammelt herauszugeben und auf die Art für ihre wirksame Weiterexistenz zu sorgen. Ausgeschieden hat er solche Studien, die nur engere Kreise von Fachleuten in Anspruch nehmen, also z. B. seine Untersuchungen über die Glasgemälde des Straßburger Münsters, die meisten architekturgeschichtlichen Arbeiten u. dgl. mehr. Was für das auf diese Art allgemein interessant gehaltene Buch übrig geblieben ist und in die jetzige Neuausgabe fast unverändert übernommen wurde, ist teils allgemeinen, teils speziellen kunsthistorischen Inhaltes, teils beschäftigt es sich mit Fragen der Denkmalpflege. Auch ein vom Gebiete der bildenden Kunst in das der Literatur hinüberstreifender Essay ist dabei; es ist eine im Goethe-Jahrbuch, Band 7, erschienene Studie über altitalienische Gemälde als Quelle zum Faust. — Von den Aufsätzen der Denkmalpflege untersucht einer (eine 1905 gehaltene Straßburger Festrede) die allgemeinen Gesichtspunkte, nach denen die Reste der Kulturvergangenheit zu beurteilen und zu behandeln sind. Er tut dies wesentlich in der Auffassung des Historikers und Konservators unter energischer Betonung des Leitsatzes: »Konservieren, nicht restaurieren.« Das Verhältnis zwischen Denkmalpflege und Museen erörterte Dehio einmal auf einem der Denkmalpflegetage. Seine damals in einem für die Kunst- und Altertumssammlungen wenig günstigen Sinne kundgegebenen Gedanken haben beträchtliches Aufsehen gemacht, sind aber abfällig eigentlich nur von den Vertretern der Museumspartei beurteilt worden, während jene der Denkmalpflege mit andauernder Überzeugung der Dehioschen Auffassung beipflichten. Von den der Denkmalpflege angehörigen Spezialfragen, um deren Lösung Dehio sich in anregendster Weise bemüht hat, gilt eine dem Schicksale des Heidelberger Schlosses. Bekanntlich hat diese Frage zum Teil bereits (in der Herstellung des Friedrichsbaues) eine anfechtbare Antwort erhalten, die um so mehr dazu auffordert, von weiteren Unternehmungen dieser Art abzusehen. — Kunstgeschichtliche Spezialstudien nehmen den größten Teil des Buches in Anspruch. Eine davon gilt dem Gedächtnisse Heinrichs von Geymüller, des 1909 gestorbenen ausgezeichneten Kenners der italienischen Renaissancearchitektur. In dem andern Essay erinnert Dehio an die Persönlichkeit und die Verdienste des Kulturhistorikers Victor Hehn, der als geborener Dorpater seine amtliche Tätigkeit in Rußland ausübte und 1890 im Alter von siebenundsiebzig Jahren zu Berlin starb. So wenig man manchen Urteilen, die Hehn, der berühmte Verfasser der »Kulturpflanzen und Haustiere«, über Italien gefällt hat, sich anschließen kann, so anregend sind sie doch bis zu einem gewissen Grade eben deshalb. — Italienische Kunstfragen behandelt Dehio in seinen Abschnitten über die Rivalität zwischen Raffael und Michelangelo, die Kopien nach Lionardo's Abendmahl, die Bauprojekte Nicolaus' V. und Leo Battista Albertis; in ältere Zeiten zurück leitet die Untersuchung über die Kunst Unteritaliens in der Zeit Kaiser Friedrichs II. Die Kapitel aus der deutschen Kunstgeschichte gelten dem Meister des Gemmingen-Denkmals im Mainzer Dome, dem Ulmer Apostelmeister, sowie dem Konrad Witz, diesen zwei wichtigen Persönlichkeiten an der Grenze des Mittelalters und der Neuzeit. Damit aber auch hier ein Ausblick auf die Kunst der frühen Epochen nicht fehle, finden wir die im zweiten Bande des Jahrbuches der Preußischen Kunstsammlungen veröffentlicht gewesene wichtige Studie über die Skulpturen des Bamberger Domes. An die Feststellung der Grenzen der Renaissance gegen die Gotik schließt sich eine vorwiegend kulturgeschichtlich wichtige Erörterung über die Krisis der deutschen Kunst im 16. Jahrhundert. Ein großzügig gehaltener Essay allgemeinen Inhaltes beschäftigt sich mit der Kunst des Mittelalters, in zwei anderen wird das Verhältnis zwischen der deutschen Kunstgeschichte und deutschen Geschichte, sowie jenes der beiden Gebieten gewidmeten Studien auseinandergesetzt. Die gut ausgeführten Bilderbeigaben dienen überall zu willkommener Erläuterung. — Mit der Eigenart seines reichen Inhaltes kennzeichnet das Dehiosche Buch die Bedeutung seines Verfassers. Er ist ein mit außerordentlichsten Kenntnissen ausgerüsteter Vertreter der älteren kunstgeschichtlichen Methode, welche die historischen Gesichtspunkte stärker betonte, und zeigt sich doch dabei als höchst verständnisvollen Mitarbeiter, ja Mitleiter der neueren Auffassung, welche die stilkritischen und allgemein künstlerischen Gesichtspunkte in den Vordergrund stellt. Gerade jetzt bei Dehios Rücktritte hat das Buch erhöhtes Interesse. Doering

Meister der Farbe, Jahrgang XI, Heft 4. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig. Abonnementspreis M 2.—. Bekanntlich erscheint monatlich ein Heft mit 6 farbigen Reproduktionen von Bildern zeitgenössischer Maler Europas. Den Blättern sind gedrängte Einführungen und biographische Angaben beigefügt. Auch eine Kunstschau ententhält jede Nummer. In der vorliegenden Nummer sezt die Kunstschau die Mitteilungen über »Böcklin im Urteil seiner Zeitgenossen« fort. Außerdem bietet sie einen Aufsatz über moderne Bilderrahmen. An Künstlern sind vertreten: L. v. Hofmann, B. Menn, H. Koberstein, W. Trübner, Courbet, Guillonet. R.

Helden der Bibel. Zehn Meisterwerke mit Begleitworten von Dr. Oskar Doering. 24 Seiten, Format 20:28 cm. Kunstdruckpapier. Preis M 1.50.

Eine erschreckende Geistlosigkeit und einen betrübenden Tiefstand bekundet eine Reihe von Publikationen, zu denen eine große Zeit kleinen Menschen Anlaß gab. Davon hinweg flüchtet sich der Kunstfreund dankbar zu Erscheinungen, welche der christlichen Kultur und einem vernünftigen Geschmack entsprechen, und hierzu darf man obiges Heft rechnen. Die Helden, welche hier in schönen Bildern und in feinsinniger Einführung zu denselben gefeiert werden, sind: Abraham und Melchisedech, der Patriarch Jakob, Moses und Gedeon, Samson, David, Judith, die Makkabäer, St. Stephanus, St. Michael und schließlich der „Held in Zeit und Ewigkeit“: Jesus am Kreuz. S. St.

Altchristliche Kunst. Von Dr. Hans Jantzen Mit 33 Abbildungen (einschließlich Umschlagbild). Preis 60 Pf. Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig. Nr. 107 der »Volksbücher der Kunst«.

Auf 34 Seiten waren 32, darunter 11 ganzseitige Abbildungen sowie ein Text unterzubringen, welcher die Geschichte und Charakterisierung des noch am wenigsten durchgearbeiteten großen Abschnittes der christlichen Kunstentwicklung zusammenzufassen hatte. Ein Eingehen auf geschichtliche Probleme ist deshalb vermieden und auch die religiöse Seite der altchristlichen Kunst konnte nur angetupft werden. Das durch den Zweck bedingte Streben nach einer populären und fließenden Darstellung war ein weiteres Hindernis, bei aller Kürze gleichwohl in die Tiefe zu gehen. Was unter diesen Umständen geboten werden konnte, findet sich in dem gefälligen Bändchen. R.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

WIENER KUNSTBRIEF

Hatte es zu Beginn des Krieges den Anschein, als wolle die Kunst und alle mit und in ihr tätigen Faktoren sich hier in einen freilich ungewollten Dornröschenschlaf versenken, so ist diese Befürchtung glücklicherweise doch nicht eingetroffen. In den verschiedensten Vereinigungen regt es sich in erfreulichster Weise und auch der Staat und die Verwaltungen der kaiserlichen Museen fangen an, allmählich ihre Schätze dem Publikum wie dem Kunstfreunde wieder zugänglich zu machen. So sind die Sammlungen im Kunsthistorischen Museum bereits zweimal in der Woche dem Besuche geöffnet. Die Aquarellisten-Ausstellung im Künstlerhause, die die bekanntesten Wiener Namen umfaßte, hatte einen außerordentlichen Erfolg und soll auch bezüglich der in ihr betätigten Verkäufe angenehm überrascht haben. Besonders Kaiser Franz Josef hat hier werktätig eingegriffen, von ihm wurden eine ganze Anzahl Bilder angekauft. Auch die kleine Kunstschau, die der »Wirtschaftsverband« veranstaltete, hat recht viel Anklang gefunden. Im Künstlerhause finden die Bilder des Malers Goltz, die aber alle militärische Motive, besonders Darstellungen der großen österreichischen Belagerungsmörser und ihrer Wirkungen umfassen, viele Bewunderer. Dieser eigenartigen, durch die Zeitverhältnisse geschaffenen Ausstellung reiht sich noch eine solche polnischer Künstler an, denen die Genossenschaft gleichfalls ihre Gastfreundschaft angedeihen ließ. Fleißig wird inzwischen auch an der Fertigstellung bezw. Instandsetzung der ehemaligen Markthalle in der Zedlitzgasse gearbeitet. Das österreichische Unterrichtsministerium sowie die Stadt Wien teilen sich in die Kosten derselben, um den Künstlern, die ihr Ausstellungsheim in den Dienst des Roten Kreuzes gestellt haben, die Möglichkeit zu bieten, ihre neuen Bilder dem Publikum zu zeigen. Diese Ausstellung wird sich zweifellos interessant gestalten, da sich die Genossenschaft der bildenden Künstler, Sezession, Hagenbund und die Klimtgruppe an dieser Gesamtschau in dem ehemaligen Hagenbundgebäude beteiligen werden. In einem besonderen Raum soll eine Art Ideenkonkurrenz ihren Platz finden, die alles vereinigen wird, was der Einfluß des Krieges bei den bildenden Künstlern hervorgebracht hat.

Auch in den Kunstsalons finden sich wieder Ausstellungsversuche. Für diese sonst ausschließlich von Malern beherrschten Räume treten nun Graphiker auf, die überraschend viel des Neuen und was die Hauptsache ist, des Schönen bieten. Bei Arnot ist es besonders der Holländer Jan Poortenaar, ein hervorragender Radierer, der die Aufmerksamkeit des Kunstverständigen auf sich zieht. Seine Kollektion zeigt Architekturen, Tierbilder, Landschaften, meist holländischen Ursprungs. Poortenaar ist nicht nur ein feiner Beobachter, er ist vor allem auch ein sehr gewandter und gewissenhafter Zeichner. Neben ihm stellt Johannes Fischer aus, ein »Über«moderner, dessen Art zu malen von manchen Leuten ernst genommen wird, für einen schönheitsbegeisterten Kunstfreund aber als »Gemälde« überhaupt nicht in Betracht kommt. Schade, daß derartige »Excentrics« in einer so bedeutenden Kunststätte wie Arnot es ist, Gastfreundschaft genießen können. — Bei »Heller« trifft man viele alte gute Namen, u. a. Andreas Zorn, dessen vorzügliche Schöpfungen in ihrer Frische und ungesuchten Natürlichkeit angenehm berühren; sehr interessant ist sein Selbstporträt. Max Pollak bringt einige Proben aus seiner 50 Blätter enthaltenden Mappe »Aus dem Barackenlager in Nikolsburg«, bei denen besonders die großartig wirkende Lichtführung hervorzuheben ist. Luigi Kasimir stellt drei neue farbige Blätter aus seinem Zyklus »Burgen und Klöster Niederösterreichs« aus und zwar die romantische Ruine Aggstein und Schloß Persenbeug, beide aus der sonnigen Wachau, sowie die Burg Kreuzenstein des Grafen Wilczek. — Bei Halm & Goldmann treffen wir eine Kollektiv-Ausstellung des angesehenen Prager Radierers J. C. Vondrous, eines glänzenden Architekturzeichners, der neben zahlreichen malerischen Partien der Moldaustadt Bilder aus Venedig, Florenz, London und aus Amerika bringt. Seine sichere Nadelarbeit, ausgezeichnete Ätzkunst und ein stets richtig empfindendes Tongefühl treten in allen seinen Blättern zutage. In allen diesen Salons war der Besuch ein verhältnismäßig zufriedenstellender, ein Umstand, der auch für die Zukunft die Wiederbelebung des künstlerischen Schaffens hoffnungsvoll beeinflussen dürfte. — Trotz der Kriegszeit hat sich das Professorenkollegium der k. k. Akademie der bildenden Künste entschlossen, den Reichel-Preis im Betrage von 3200 Kronen, der in diesem Jahr für einen Maler zur Verfügung steht, auszuschreiben. Da die üblichen Frühjahrskunstausstellungen gegenwärtig entfallen, beabsichtigt das Kollegium behufs Vergebung dieses Preises die Veranstaltung einer Ausstellung im Akademiegebäude. — An dem ersten Jahrestag des Todes des Schöpfers so vieler Denkmäler, die Wien zieren und vor allem des Deutschmeister-Denkmals, Meisters Johannes Benk, wurde sein Grabdenkmal, geschaffen von Bildhauer Schwerdtner in Laaser Marmor, feierlich enthüllt. Das Denkmal stellt die Figur der Plastik dar, die Benk für das Kunsthistorische Hofmuseum gemeißelt hat. In blendendem Weiß prangt die Figur, deren linke Hand sich auf einen Steinblock stützt, der im Relief die wohlgetroffenen Züge des Meisters trägt; der Meißel in seiner Hand deutet auf die Bildhauerei. — Die vielbesprochene Angelegenheit des Wiener Andreas-Hofer-Denkmals hat nunmehr endgültig ihre Erledigung gefunden. Das ursprünglich gewählte Denkmal des Bildhauers Parschalk wurde abgelehnt und an dessen Stelle ein Standbild Hofers von Bildhauer Theodor Khuen zur Aufstellung im Maria-Josefapark, nahe dem Süd- und Ostbahnhof gewählt. Der hohe Sockel ist aus Felsengestein und auf dessen Spitze steht in Überlebensgröße der Freiheitskämpfer in Tirolertracht, bewaffnet und mit der einen Hand die Fahne haltend. Die Enthüllung des Denkmals wird schon in nächster Zeit erfolgen. In Bildhauerkreisen, nicht nur in Wien, wird auch die Nachricht interessieren, daß in diesen Tagen der Bildhauer Ferdinand Schmutzer, der Vater des beliebten Radierers Professor Ferdinand Schmutzer gestorben ist. Seine Tierstücke erfreuten sich eines verdienten künstlerischen Rufes und waren sehr gesucht.

In den Kreisen des Kunstgewerbes hat in jüngster Zeit die Ausgestaltung der Wiener Kunstgewerbeschule viel von sich reden gemacht. In der Handels- und Gewerbekammer wurde nämlich ein Antrag eingebracht, in welchem eine großzügige Ausgestaltung der bezeichneten Kunstschule verlangt wird. Maler Erwin Pendl sprach sich nun in einem längeren Vortrag gegen diese Absicht aus. Der Künstler sieht nicht in dem theoretischen Unterricht, sondern hauptsächlich in der praktischen Anleitung und Fortbildung die notwendige Reform. Das Meister-»Atelier« ist sein Ideal. Dieses gewährt den Lernenden rechtzeitig Einblick in Sorge und Wirklichkeit und bewahrt den Schüler vor den Fährlichkeiten der Theorie, vor dem heutzutage so grellen Gegensatz zwischen Schule und Leben. Es dürfte sich empfehlen, diesen sachgemäßen und lehrreichen Vorschlägen Pendls die weiteste Verbreitung zu geben. Sie könnten wesentlich dazu beitragen, die Proletarisierung des Kunsthandwerks in erwünschter Weise einzuschränken.

Im Begriffe, meinen diesmaligen Wiener Kunstbrief zu schließen, erhalte ich soeben noch eine Nachricht,

die lebhaftes Interesse hervorrufen wird. Hofrat Eduard Leisching, der verdienstvolle Leiter des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, hat dieser Tage auf Schloß Hernstein ein prächtiges Bild Robert Waldmüllers, Kaiser Franz Josef als zweijähriges Kind darstellend, entdeckt. Es zeigt den Prinzen im weißen Kinderkleidchen mit einer Grenadier-Bärenmütze auf dem goldlockigen Kopf, unter dem das volle rosige Gesicht mit den hellblauen Augen fröhlich hervorlacht. In der Rechten hält er ein Gewehr, über der Brust kreuzt sich das Riemenzeug für Patrontasche und Säbel. Mit der Linken hat er einen fußhohen Grenadier an der Bärenmütze gefaßt und von dem grünen Fauteuil herabgehoben, auf dem noch ein paar Kameraden der Grenadierpuppe in Parade stehen. An dem Fauteuil lehnt eine weiß-rote Fahne, zur Rechten des Kleinen liegt eine Trommel, auf der des Künstlers Signatur »Waldmüller 1832« deutlich zu lesen ist. Das hervorragend schöne Bild weist alle die Vorgänge auf, die Waldmüllers Schöpfungen eigen sind, insbesonders ein gut abgestimmtes Kolorit von harmonischster Wirkung. Das Bild wird nunmehr in der k. k. Hof- und Staatsdruckerei reproduziert. Richard Riedl

KRIEGS-AUSSTELLUNG DER »ÖSTERREICHISCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST« IN WIEN

Eine Ausstellung besonderer Art hat soeben im fürsterzbischöflichen Palais zu Wien ihre Pforten aufgetan. Die Österreichische Gesellschaft für christliche Kunst hat nämlich unter ihren Mitgliedern einen Wettbewerb ausgeschrieben: Erstens für eine Metallplakette, die in Guß oder Metallpressung herzustellen ist, so daß in derselben ein künstlerisches und dabei doch um mäßigen Preis erhältliches Kriegsgedenkzeichen an Gefallene für ihre zurückbleibenden Familien geschaffen werden kann. Zweitens für eine Plastik, die als monumentales Denkmal an Wandflächen von Kirchen oder sonstigen öffentlichen Gebäuden angebracht werden kann und zwar in einer Ausführung, daß auch kleineren Gemeinden oder Korporationen die Aufstellung oder Anbringung eines solchen Denkmals ermöglicht werde. Drittens für ein Kriegsepitaph in Intarsia, Mosaik oder Fresko, gleichfalls an Wänden anzubringen oder in Verbindung mit einem freistehenden Denkmal auszuführen. Es ist mit Freude zu begrüßen, daß gerade jetzt in der für unsere Künstler so schweren Zeit, der Versuch gemacht wird, den breitesten Schichten von wirklichen, anerkannten Kräften entworfene und hergestellte Erinnerungszeichen zu bieten, da ja zweifellos gerade auf diesem Gebiete sich das Angebot an unkünstlerischer Fabrikware ins Unendliche steigern dürfte. Die Resultate dieses Wettbewerbs sind nun im fürsterzbischöflichen Palais ausgestellt. Maler, Bildhauer und Architekten haben an dieser Konkurrenz teilgenommen. (Vgl. den Artikel in der Oktobernummer des »Pionier«, VII. Jg., Heft 1, die diesbezügliche Tätigkeit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst und die Veröffentlichung des Ergebnisses ihres Wettbewerbs in der vorigen Nummer. D. Red.)

Am besten dürfte wohl der Wettbewerb für die »Plaketten« ausgefallen sein. Besonders beachtenswerte Leistungen sind die Entwürfe von Six: Ein Engel, der einen Jüngling aufwärts trägt, sowie die von Bormann und Endstorfer, auch Philipp, Stundl und Schwathe zeigen hier ihre längst bewährte Meisterschaft. Hervorragend schön sind die Entwürfe von Maler Josef Reich, der unter anderem eine sehr glückliche Skizze einer in Emailmalerei auszuführenden Platte mit dem vorwärtsstürmenden Erzengel Michael zur Ausstellung brachte, die den Namen eines Gefallenen tragen soll. Auch Forstner hat Prächtiges beigestellt: Ein Mosaikbild, bei dem ein gepanzerter Reiter das obere Ende der Tafel einnimmt, in welcher die Namen der Helden einer ganzen Ortschaft eingetragen werden. Die mehrfach durch die Zeitungen gegangene Nachricht von dem durch eine Granate zerschmetterten Wegkreuz, dessen Kruzifixus unversehrt geblieben ist, gibt Karpellus den Stoff für die visionäre Erscheinung des Erlösers über dem von Nebeln durchzogenen Feld mit Soldatengräbern; er ist für ein Freskogemälde bestimmt, das die Wand einer Gedächtniskapelle decken soll. Auch Schadler mit seinem Ritter im gotisierenden Epitaph ist voll Kraft der Erfindung und tadelloser Zeichnung. Weitere ebenso schöne wie leicht durchführbare Entwürfe zeigen Kaan, Riedl und Architekt Weber, dieser auch in Verbindung mit Bormann. Es wäre sehr zu wünschen, daß auch die staatlichen und kommunalen Behörden dieser Ausstellung ein eingehenderes praktisches Interesse widmen würden. Sie bringt so viel des Interessanten in künstlerisch mustergültiger Darstellung, daß es schade wäre, würde der »Zweck« der Ausstellung, dem Kunstgewerbe, den Künstlern und der Allgemeinheit einen Dienst zu leisten und deren Ziele — praktische wie künstlerische — zu fördern, nicht erreicht werden. Die Prämien für den Wettbewerb im Betrage von 3000 Kronen hat die »Österreichische Gesellschaft für christliche Kunst« aus eigenen Mitteln bestritten. Richard Riedl

DIE MICHAELISKIRCHE IN DORTMUND

Im Norden, dem Industrieviertel Dortmunds, zwischen den Wohnungen der Berg- und Hüttenarbeiter eingebaut, erhebt sich an der Westerbleichstraße die neue Michaeliskirche, nicht in üppiger Pracht, aber freundlich leuchtend in hellrotem, weiß gefugtem Backstein. Der achteckige Turm ist nicht allzu hoch, doch weist er mit seinen stark profilierten Kanten und der schiefergedeckten Haube freudig gen Himmel — erhebt sich doch auch das umwohnende niedere Volk nicht zu hohem Gedankenschwunge, sondern findet, soweit es religiös denkt, vor allem in einfachem, schlichtem Gottvertrauen seinen Trost bei Alltagsleid und großem Weh. Noch behindert ein zum Abbruch bestimmtes Haus den Gesamteindruck, doch bald wird der Vorplatz, wenn er, wie geplant, von schönen Backsteinbauten eingefaßt ist, sehr wirksam von der häßlichen Umgebung zu dem Hause Gottes überleiten. Mitten im Bilde, den Haupteingang enthaltend, steht der Turm. Vorn trägt er einen Kruzifixus, von zwei Engeln umschwebt, von der Hand des Bildhauers Carl Pehle, Düsseldorf, gefertigt. Das Innere macht trotz oder vielleicht gerade wegen der nicht allzu großen Höhe und der geschickten Raumausnutzung sowie wegen der gelungenen Ausmalung einen warmen, gemütvollen Eindruck. Das Chor ist klein, etwas niedriger als das Hauptschiff und betont mit seinen dunklen Glasfenstern und der goldenen Bemalung das Mystische, Allerheiligste. Man weiß nicht, was man vom Standpunkte des Gemütes aus vorziehen soll: die großen Chorbauten der alten Kirchen oder die anheimelnden kleinen der modernen Gotteshäuser, beide entsprechen den praktischen Bedürfnissen, beide dem Geiste ihrer Zeit.

Das Mittelschiff der Michaeliskirche ist rund 14 Meter breit und von einem Tonnengewölbe überspannt, welches wegen des Bergbaues aus Rabitz hergestellt werden mußte. Das linke Seitenschiff dient nur zur Aufnahme der Beichtstühle. Da der schmale Bauplatz eine

seitliche Beleuchtung desselben nicht erlaubt, muß das Tageslicht in jedem Joch von oben durch den Schlußstein der Gewölbe eingeführt werden. Zwischen dem linken Seitenschiff und dem Chor steht die Kanzel, von der dahinter liegenden Sakristei aus unmittelbar zugänglich. Um den alten Leuten, welche in dem anstoßenden Leohause wohnen, von dem ersten Obergeschoß aus ohne Treppensteigen einen Besuch des Gotteshauses zu ermöglichen, kam der Architekt auf den glücklichen Gedanken, das rechte Seitenschiff wegfallen zu lassen und den Kirchenraum in Form der rechten Hälfte eines Querschiffes zu erweitern. Dadurch, daß diese Erweiterung bis nahe an den Hochaltar herangezogen wurde, können unten die Schulkinder, auf der Empore die alten Leute genügend Platz finden. Altar, Kommunionbank, Kanzel und Weihwasserbecken sind aus poliertem Muschelkalk geformt; zu dessen dunkelgrüner Färbung passen sehr gut die dekorativen gelblichen Säulchen. Die vier Evangelistenköpfe an der Kanzel wirken etwas zu glasig.

Die Pläne stammen von dem Architekten Josef Franke in Gelsenkirchen; ihm verdanken wir schon manche schöne Kirche, so in Werne bei Langendreer, in Hünnigfeld, die Michaelskirche in Bottrop und die Gymnasialkirche in Rheine. Bei der Michaeliskirche in Dortmund ist es ihm zweifellos gelungen, nicht nur den praktischen Bedürfnissen gerecht zu werden, sondern auch trotz der bescheidenen Mittel ein würdiges Gotteshaus zu schaffen. Einen nicht unwesentlichen Anteil an dem guten Gesamteindruck hat die dekorative Ausmalung, welche die Architektur stark betont. Sie ist hergestellt von dem Maler Jöker, Lehrer an der städtischen Handwerkerschule in Dortmund.

Rechtsanw. Dr. Bartmann, Dortmund

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Einen Wettbewerb für Kriegerdenkmale schreibt für österreichische Künstler das k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht in Wien aus. Zugelassen sind als Denkmäler für im gegenwärtigen Feldzuge gefallene Krieger Werke der Baukunst, der Bildhauerei und Malerei, auch solche, bei denen diese Künste zusammenwirken. Das Preisgericht bildet die ständige Kunstkommission des Ministeriums für Kultus und Unterricht. Für acht Preise steht ein Gesamtbetrag von 60000 Kronen zur Verfügung. Die Entwürfe sind in der Zeit vom 20. bis 30. September 1915 mit der Aufschrift »Wettbewerb für ein Kriegerdenkmal« und mit einem Kennwort versehen an einer noch zu bezeichnenden Stelle einzureichen.

Auch in Württemberg und Hohenzollern wird ein Wettbewerb für Entwürfe zu Kriegergrabzeichen und Gedenktafeln veranstaltet und zwar gemeinsam vom Bund für Heimatschutz in Württemberg und Hohenzollern, vom Landesausschuß für Natur- und Heimatschutz, vom Rottenburger Diözesanverein für christliche Kunst und dem Verein für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs. Zugelassen werden die in Württemberg und Hohenzollern zugelassenen Deutschen. Einlieferungstermin ist der 1. Juni 1915. Die Wettbewerbsbedingungen sind bei den Geschäftsstellen der vier Vereinigungen und der Geschäftsstelle des Württembergischen Kunstvereins in Stuttgart, K. Kunstgebäude, Schloßplatz, erhältlich. Das Unternehmen ist vom K. Ministerium des Kirchen- und Schulwesens und der K. Zentralstelle für Gewerbe und Handel finanziell unterstützt.

Eine schöne, sinnvolle Künstlerpostkarte erschien nach dem Gemälde von Professor Kaspar Schleibner: »Kommunion im Felde«.

Bildhauer Rauscher (München) ist im Felde einer schweren Krankheit erlegen. Über den Künstler bringen wir später näheres.

Karlsruhe. Oberbaurat Professor Dr. Friedrich Ostendorf an der Technischen Hochschule zu Karlsruhe fiel im Alter von 44 Jahren auf dem Felde der Ehre.

Der englische Maler Walter Crane, geb. zu Liverpool i. J. 1845, starb im verflossenen März.

Gebhard Fugels Gemälde »Weinet nicht über mich« gehört zu den bekanntesten Werken des Meisters. Eine Abbildung brachte 1900 die Jahresmappe der Gesellschaft für christliche Kunst. Soeben ist nun im Verlage Glaube und Kunst (Gebr. Parkus, Dr. Wild & Co.) zu München eine farbige Reproduktion des Bildes erschienen. Das in Vierfarbendruck ausgeführte stattliche Blatt (Bildgröße 53:70 cm, Preis M. 18.—) ist eine vorzügliche Leistung der Nachbildungstechnik; würdig reiht es sich den früheren großen Bilderveröffentlichungen des Verlages an, dabei besonders der im vorigen Jahre erschienenen vortrefflichen Wiedergabe des Fugelschen Gemäldes der heiligen Nacht. So weit die Eigenart der Originalfarben, die Feinheit ihrer Abtönungen, die ganze koloristische Stimmung sich mit den jetzigen technischen Mitteln wiedergeben läßt, darf man es bei dem vorliegenden Blatte als geglückt bezeichnen. Es ist zu begrüßen, daß das bedeutende Werk der Öffentlichkeit in einer so würdigen Wiedergabe zugänglich gemacht wird. Der Preis ist angesichts der Qualität des Blattes gering zu nennen. Um aber auch solchen entgegenzukommen, denen dies zu teuer ist, hat der Verlag dasselbe Bild auch in einer kleineren Ausgabe 35:55 cm erscheinen lassen. Doering

Architekt Robert B. Witte (Dresden) wurde bei dem Wettbewerb in Aachen für Grabdenkmäler auf dem dortigen »Heldenhain« mit zwei ersten, zehn zweiten und sechs dritten Auszeichnungen bedacht.

Ausstellungen. — Am 22. Mai wird die Große Berliner Kunstausstellung eröffnet. Mitte Juni beginnt in München die Ausstellung der Sezession und am 1. Juli jene im Glaspalast.

Berlin-Lichtenberg. — Um der christlichen Kunst, welche durch den Krieg besonders stark in Mitleidenschaft gezogen ist, etwas zu dienen, hat die hiesige Kirchengemeinde zwei Glasgemälde für die Mauritius Pfarrkirche herstellen lassen, welche durch den Kunst- und Glasmaler Carl Busch, Berlin Südende, ausgeführt wurden. Die Fenster, welche nunmehr eingesetzt sind, geben der früher immerhin recht nüchtern wirkenden Taufkapelle erst die richtige Weihestimmung. Das eine Fenster zeigt die Taufe Christi und das andere das Gespräch des Heilands mit Nikodemus in glücklicher kirchlicher Auffassung.

BÜCHERSCHAU

Die Kunst des Mittelalters. Von Dr. Adolf Fäh. Mit 58 Illustrationen. Regensburg 1909. Verlagsanstalt vorm. G. J. Manz, Buch- und Kunstdruckerei A.-G., München-Regensburg.

Der 26., auch einzeln erhältliche Band der von der bekannten rührigen Verlagsfirma Manz, München-Regensburg, herausgegebenen »Geschichtlichen Jugend- und Volksbibliothek« führt Kunstliebhaber und sich dafür Interessierende in die Kunst des Mittelalters ein

und zwar in die christlichen Werke aller Länder dieser Epoche. Die treffliche Abhandlung bildet ein selbständiges, kleines Werk für sich und füllt eine Lücke in der diesbezüglichen Literatur, da, außer den umfangreichen Fach- und Spezialwerken, fast nichts über dieses Thema in solcher kurzgefaßten, übersichtlichen Weise existiert.

Als Einleitung stehen dem Büchlein die herrlichen Dichterworte vor: »In wessen Herz die Kunst sich niederließ, der ist vom Sturm der rauhen Welt geschieden. Ihm öffnet sich, durchwallt von süßem Frieden, im ewigen Lenz ein stilles Paradies.« Daran anschließend gibt der Verfasser einen Überblick des Inhaltes, wobei jedoch beim Studium des Werkes sich herausstellt, daß eigentlich das treffliche Büchlein den Titel »Die christliche Kunst des Mittelalters« führen müsse, denn sein ganzer Inhalt, mitsamt Bildermaterial, behandelt nur die christliche Kunst.

Nach einer kurzen Erläuterung der Kunst des 1. Jahrtausends n. Chr. führt uns der Autor in die Baukunst des romanischen Stiles und dessen Bildnerei, Malerei und Kunstgewerbe ein, geht dann zur gotischen Baukunst über, wobei er den Namen der Gotik erläutert. Dieses brennende Wort könnte jedoch, da viele nach dessen ihnen unbekannter Herkunft fragen, kurz und schlagender beleuchtet werden. Es hätte vielleicht der Kunstgeschichtsschreiber Vasari erwähnt sein können, der, mit vielen anderen italienischen Zeitgenossen, spöttisch auf den gotischen Stil herabschaut. Denn eigentlich gilt das Wort »Gotik« bis ins 18. Jahrhundert hinein als eine Art Schimpfwort für alles Formenlose und Häßliche.

Bei eingehendem Studium des Buches begrüßt man unter anderem mit Freuden, daß der Autor eine Abbildung über die berühmte, jetzt in der Kriegszeit viel umstrittene Kathedrale zu Reims in ihrem einstigen Zustande vor dem Brande des Jahres 1481 zur Darstellung gebracht hat. Diese Abbildung, in meisterhafter Strichzeichnung, zeigt uns die mächtige, damals vollendete Kathedrale mit den vielen Türmen in ihrer ganzen Pracht und Schönheit. Außer in Violet le Duc und sehr wenigen Architekturfachbüchern ist diese Abbildung nur selten zu sehen. Der Autor hat mit Recht in Bild und Wort auf dieses Meisterwerk der gotischen Kirchenbaukunst besonders hingewiesen und ahnte bei der Herausgabe des Werkes im Jahre 1909 keineswegs, welche Rolle dieses prächtige französische Bauwerk jetzt spielen würde.

Das Buch beleuchtet dann weiter genannte Stilart in Spanien, Italien und England. Bei letzterem Lande hätte er bei Beschreibung der Gewölbe jener Epoche auf die eigenartigen und einzig dastehenden, malerischen sog. Trichtergewölbe aufmerksam machen können; ferner auf die auf uns etwas kalt und starr anmutende Plastik Englands und zwar als Gegenstück zu unserer deutschen gemütvollen und poesiereichen Skulptur und Malerei. Die Bildnerei, Malerei und das Kunstgewerbe aller Länder wird sonst vom Autor ganz vortrefflich beleuchtet. Da er jedoch vornehmlich aus dem Gebiete der Baukunst fachtechnische Architekturkörper bezw. Einzelheiten der gotischen Architektur aus Spezialwerken wiedergibt, so dürfte es für Laien angebracht sein, wenn hier auf die populäre Bedeutung der fachlichen Ausdrücke hingewiesen würde, denn die Laien bezw. Kunstliebhaber und Nichtfachleute wollen sich in Bild und Wort rasch über jene Bezeichnungen orientieren, die sie wohl oft hörten, doch nicht verstanden. Vielleicht ist dies in einer späteren Auflage nachzuholen.

Wir empfehlen diesen mit vieler Sorgfalt und großer Kenntnis bearbeiteten Band auf das wärmste.

H. Steffen

Kunstwanderungen und Kulturbilder. Von Bertha Pelikan. Mit 61 Illustrationen Wien und Leizig, Heinrich Kirsch. 1910. XII und 260 Seiten. 8°. Preis geh. M. 7 20.

Die Verfasserin hat sich bereits durch eine feinsinnige Biographie der Annette von Droste-Hülfhoff bekannt gemacht. Dem vorliegenden Buche ward von der Schriftstellerin Enrica von Handel-Mazzetti eine warmherzige Einleitung mitgegeben. Das Werk bietet eine Zusammenstellung von Eindrücken, welche die Verfasserin von der Landschaft und der Kunst, von den großen Vergangenheitserinnerungen berühmter Stätten in Italien empfangen hat. Eine Studie gilt der aufgehobenen Benediktinerabtei Göß in Steiermark. Die Schilderung beschäftigt sich hier vor allem mit dem berühmten, im k u. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie zu Wien befindlichen Gößer Ornate, eins der wertvollsten Denkmäler spätromanischer Textilkunst. Dreger hat im 11. Jahrgange von »Kunst und Kunsthandwerk« eingehend darüber geschrieben. Außerdem wird die Kirche von Göß mit ihrem reichen Schatze von Geschichts- und Kunstdenkmälern, sowie die Schicksale des Stiftes von seinen im 10. Jahrhundert liegenden Anfängen bis zu seiner Aufhebung unter Joseph II. im Jahre 1782 geschildert. — Die Studien aus Italien beschäftigen sich mit den Fresken an den unteren Längswänden der Sixtina, mit der in Venedig befindlichen Assunta Tizians, mit S. Marco in Florenz, der durch Fra Angelicos Tätigkeit geweihten Kunststätte; außerdem führt die Verfasserin den Leser auf einen Tag nach Pompeji, macht auch mit ihm einen Gang durch die römische Campagna. In ihrer Einleitung hebt sie hervor, daß sie keine neuen wissenschaftlichen Entdeckungen bringe. Wohl aber verfolge sie den Zweck, die von jenen Kunstwerken und Landschaften in ihrem eigenen Innern erweckten Stimmungen auch beim Leser rege zu machen, er möge das, was in diesem Buche geschildert wird, gesehen haben oder nicht, damit durch die innere Schönheit jene der äußeren Umgebung vergeistigt und verklärt werde. Es bleibt nicht bloß bei diesem Versprechen, sondern man wird das Buch aus der Hand legen mit dem Empfinden, wirklich schöne Anregungen empfangen zu haben. Man wird aber auch anerkennen, daß das Buch mit Fleiß, mit tüchtiger Kenntnis der einschlägigen Literaturen und mit gesundem, nicht durch Übergefühl verschleiertem Kunsturteil geschrieben ist. Die Verfasserin lenkt, wenn sie auch keine wesentlich neuen wissenschaftlichen Ergebnisse bietet, doch den Blick auf eine Fülle fesselnder, wichtiger, charakteristischer Einzelheiten, die bisher weniger beachtet worden sind. Das Abbildungsmaterial — Autotypien — entbehrt leider zum Teil der rechten Klarheit, interessiert aber, weil selten veröffentlichte Werke darunter sind. Das ist besonders bei den Fresken der Sixtina der Fall. Gerade diesen Abschnitt des Buches möchte ich begrüßen, weil bei den meisten Beschreibungen der Kapelle hinter den Werken Michelangelos doch immer alles übrige zu kurz zu kommen pflegt.

Doering

ZWEI NEUE WETTBEWERBE

Demnächst wird die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst (München, Karlstr. 6) zwei Wettbewerbe durchführen. Der eine ist von der Verwaltung der vereinigten Hospitien in Trier veranlaßt und betrifft die Erlangung von Entwürfen zu einer Monstranz, der zweite erstreckt sich auf die Erlangung von Entwürfen zu Fahnen für Kriegervereine und wurde durch eine Spende des Herrn Pfarrers Ludwig Heumann in Elbersroth ermöglicht.

Den Wortlaut der Ausschreiben, der soeben an die Künstler der Gesellschaft versandt wurde, werden wir in der Juninummer veröffentlichen. Endtermin für beide Wettbewerbe ist der 1. Juli.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

WETTBEWERBS-AUSSCHREIBEN
zur Erlangung von Entwürfen für eine Monstranz

Zur Erlangung von Entwürfen für eine Monstranz schreibt die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst unter ihren Mitgliedern im Namen der Hospitienverwaltung Trier einen Wettbewerb aus.*)

Die Monstranz ist für den Tabernakel des Hochaltares in der Kirche der Vereinigten Hospitien zu Trier bestimmt. Sie soll zur Kirche und zum Altare passen. Moderne Lösungen sind unter obiger Voraussetzung zulässig.

Unter den kirchlichen Kultgeräten kommt der Monstranz als Stätte des Allerheiligsten Altarssakramentes bei feierlichen Aussetzungen eine ganz erhabene Bestimmung zu. Diese durch Symbole oder auf eine andere Weise zum Ausdruck zu bringen, wird als eine Hauptaufgabe zu betrachten sein.

Die Nische des Tabernakels beträgt eine Höhe von vorn 1,05 m, hinten bis zum Beginn der Wölbung 0,93 m, Tiefe 0,26 m und eine Breite von 0,51 m.

Es steht frei, die Entwürfe als Zeichnung oder als Modelle herzustellen.

Für die Ausführung steht ein Betrag von 1900 M. zur Verfügung.

Folgende Preise stehen zur Verfügung:

I. Preis	250 M.
II. „	200 „
III. „	150 „
IV. „	100 „
V. „	50 „

Der Jury bleibt es vorbehalten, die Summe auch anders zu verteilen.

Die Hospitienverwaltung Trier stellt in Aussicht, einen der prämiierten Entwürfe ausführen zu lassen.

Der Künstler, dessen Entwurf gewählt wird, hat gegen Entschädigung Werkzeichnungen bzw. Modelle zu liefern. Der Kostenvoranschlag hierfür ist dem Wettbewerbsentwurf beizufügen; er wird vertraulich behandelt. Die Hospitienverwaltung Trier wird diesbezüglich mit dem Künstler in Verbindung treten.

Der Entwurf soll in Trier ausgeführt werden.

Der ausführende Goldschmied wird verpflichtet, sich genauestens an die ihm gelieferten Werkzeichnungen zu halten.

Sämtliche Entwürfe, auch der zur Ausführung gewählte, bleiben Eigentum der Verfertiger; das endgültige Modell für den Ausführenden geht in den Besitz der Hospitienverwaltung über und darf nicht weiter ausgebeutet werden.

Das Preisgericht besteht aus der Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst für 1914, welche durch Zuwahl eines Herrn verstärkt wird, und einem Vertreter der Hospitienverwaltung Trier.

Es gehören ihm demnach an: a) die Herren Architekt Fritz Fuchsenberger, kgl. Professor in München, Architekt Hans Schurr in München, Bildhauer Valentin Kraus in München; Bildhauer Karl Ludwig Sand in München; Maler Franz Hofstötter in München; Maler Kaspar Schleibner, kgl. Professor in München, Pfarrer Bohner in Rißtissen bei Ulm und Dr. Felix Mader, Konservator am kgl. Generalkonservatorium in München; ferner durch Kooptierung Herr Fritz von Miller, kgl. Professor in München; b) als Vertreter der Hospitienverwaltung Herr Stadtbaurat Schilling, Trier.

Die sämtlichen Entwürfe werden einige Zeit in München ausgestellt und hierauf werden die prämiierten Entwürfe nach Trier gesendet.

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst behält sich das Recht vor, die preisgekrönten Entwürfe zu veröffentlichen.

Die Entwürfe sind bis 1. Juli 1915, abends 7 Uhr, bei der Vorstandschaft der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München, Karlstraße 6, einzureichen. Sie sind mit einem Kennwort zu versehen und es ist ihnen in einem verschlossenen Kuvert, welches das gleiche Kennwort tragen muß, Name und Adresse des Urhebers beizufügen.

Die Ein- und Rücksendung erfolgt auf Kosten und Gefahr der Einsender.

Die Entwürfe, welche drei Wochen nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind, werden den Konkurrenten auf ihre Kosten zugesandt. Um zu den Adressen zu gelangen, werden nach diesem Termine die Briefumschläge geöffnet.

Reklamationen können bis zum 1. August Berücksichtigung finden.

*) Die Mitgliedschaft muß am Tage der Ausschreibung bereits bestehen.

WETTBEWERBS-AUSSCHREIBEN
zur Erlangung von Entwürfen zu Fahnen für Kriegervereine

Auf Veranlassung des Herrn Pfarrers Heumann in Elbersroth (Mittelfranken) schreibt die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst unter ihren Mitgliedern*) einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen zu Fahnen für Kriegervereine aus. Im Hinblick auf den Charakter der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst dürften an erster Stelle Ideen christlichen Inhalts in Betracht kommen; jedoch sind auch profane Arbeiten erwünscht.

Es wird eine farbige Darstellung verlangt, aus welcher klar erkannt werden kann, wie die Ausführung des Entwurfes gedacht ist. Mit Bezug auf letztere wird aufmerksam gemacht, daß sich die Preislage für Fahnen dieser Art zwischen 400 M. und 1000 M. zu bewegen pflegt. Das Größenmaß des Entwurfes soll über 1/5 des vom Künstler für die Ausführung angenommenen Maßes nicht hinausgehen.

Für Preise stellt Herr Pfarrer Heumann 500 M. zur Verfügung. Die Verteilung dieser Summe ist in folgender Weise in Aussicht genommen:

I. Preis	M. 200
II. „	„ 150
III. „	„ 100
IV. „	„ 50

Der Jury bleibt es vorbehalten, die Summe auch anders zu verteilen.

Sämtliche Entwürfe bleiben Eigentum der Verfertiger.

Das Preisgericht besteht aus der Jury 1915 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, welche durch Zuwahl zweier Künstler und des Veranlassers des Wettbewerbs sowie des Erbauers der neuen Kirche in Elbersroth verstärkt ist.

Es gehören ihr demnach an: a) die Herren Architekt Professor Dr. Georg von Hauberrisser in München, Architekt Rupert von Miller in München, Bildhauer Valentin Kraus in München; Bildhauer Professor Anton Pruska in München, Maler Fritz Kunz in München; Maler Philipp Schumacher in München, Stadtpfarrer Dr. Johanne Damrich in Weilheim; Domdekan Dr. Sebastian Huber in München, b) durch Zuwahl die Herren Bildhauer Karl

*) Die Mitgliedschaft muß am Tage der Ausschreibung bereits bestehen.

Ludwig Sand in München; Maler Augustin Pacher in München sowie Herr Pfarrer Heumann in Elbersroth und Herr Architekt Karl Jäger in München.

Es besteht die Absicht, sämtliche Entwürfe einige Zeit in München öffentlich auszustellen. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst behält sich das Recht vor, die preisgekrönten Entwürfe zu veröffentlichen.

Die Entwürfe sind bis zum 1. Juli 1915, abends 7 Uhr, bei der Vorstandschaft der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München, Karlstraße 6, einzureichen. Sie sind mit einem Kennwort zu versehen, und es ist ihnen in einem verschlossenen Briefumschlag, welcher das gleiche Kennwort tragen muß, Name und Adresse des Urhebers beizufügen.

Die Ein- und Rücksendung erfolgt auf Kosten und Gefahr des Einsenders.

Die Entwürfe, welche zwei Wochen nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind, werden den Konkurrenten auf ihre Kosten zugesandt. Um zu den Adressen zu gelangen, werden nach diesem Termine die Briefumschläge geöffnet.

Beanstandungen können bis zum 20. August Berücksichtigung finden.

DIE NEUEN STATIONSBILDER IN DER DEUTZER HERIBERT-KIRCHE

Von F. Ballmaier, Köln-Mülheim

Die herrliche Deutzer Heribert-Kirche, so reich an äußeren und inneren Schönheiten und Altertümern (u. a. Schrein mit Gebeinen des hl. Heribert [999—1024], ein Meisterwerk der romanischen Goldschmiedekunst aus dem 12. Jahrh.) hat eine neue Zierde erhalten, die gleich beim Eintritt in das Gotteshaus den Besucher anzieht.

Historienmaler Louis Feldmann in Düsseldorf hat für die Kirche einen einzigartigen Kreuzweg geschaffen. Die Bilder sind in monumentaler Weise auf der rechten Seite auf großen Wandflächen ausgeführt. Mit den sieben Bildern auf der linken Seite ist bereits der Anfang gemacht. Besucher der Düsseldorfer St.-Rochus-Kirche, der Dortmunder Dominikaner-Kirche, für die Feldmann ebenfalls die Stationen gemalt hat, werden allerdings sofort den Meister in seinem Deutzer Werk erkennen, wenn auch Feldmann sich nicht dazu hat verstehen können, eine Wiederholung seiner Werke zu liefern.

Feldmann, ein Künstler von persönlicher Kraft und Eigenart und voller hoher Ideen, hat sich schon lange in der Kunstwelt einen guten Ruf erworben. Viele unserer Leser haben sicherlich auf der Düsseldorfer Ausstellung 1909 seine Heilige Familie bewundert, und 1911 bildete sein Tod Christi am Kreuze eine der Hauptzierden im Düsseldorfer Kunstpalast. Hier erhielt Feldmann die goldene Medaille. Die Stationsbilder in Düsseldorf und Dortmund erwähnten wir bereits. Von den vielen sonstigen Schöpfungen Feldmanns seien erwähnt die im Auftrag des Kgl. Staatsministeriums ausgeführten zwei Wandgemälde für die protestantische Pauluskirche in Halle, darstellend das letzte Abendmahl und die Kreuztragung, ferner ein Herz-Jesu-Bild für die Kirche zu Herten i. W., ein ebensolches für den Prinzen Joh. Georg von Sachsen, die Wandzeichnungen für den Dom zu Münster i. W., die Altarbilder für die katholische Kirche zu Schmallenberg und die Kreuzkirche in Ehrenbreitstein. Ferner erhielt Feldmann u. a. Aufträge vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Auch die Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ziert manches Bild Feldmanns; die vorliegende Zeitschrift widmete ihm im 8. Jahrgang eine eigene Nummer. Schon die frühesten Schöpfungen Feldmanns zeigen seine bezeichnenden Eigentümlichkeiten und bekunden die hervorragende Fähigkeit des Künstlers, ideale Züge mit naturalistischen zu verschmelzen, Gestalten voll echten Lebens zu schaffen.

Schweigend versenken wir uns in die Darstellungen Feldmanns in der Deutzer Heribert-Kirche. Die schlichte Umrahmung läßt die Bilder um so schärfer hervortreten.

Schon gleich in der ersten Station: die Verurteilung Jesu zum Tode, bewundern wir die künstlerische Geschlossenheit, das klare Erfassen der Form und Perspektive. Die Hauptperson des Bildes ist Christus. Die Haltung Christi in seiner erhabenen Majestät ist prachtvoll dargestellt. Ergreifend und herzbewegend ist der Gegensatz zwischen dem stillen rot-weißgekleideten Jesus und der Gesamtkompotition des Bildes. Das zweite Bild: Jesus wird mit dem Kreuze beladen, wirkt ganz besonders durch seine schlichte, ungesuchte Einfachheit. Wir sehen nur drei Personen, Christus und zwei Schergen. Über die Größe des künstlerischen Könnens hinaus fesselt uns bei diesem Bild in noch höherem Maße die Tiefe religiösen Empfindens, die zu uns spricht. Bei der dritten Station: Jesus fällt zum ersten Mal unter dem Kreuz, rührt den Beschauer vor allem das Antlitz des Gottessohnes. Hier gibt Feldmann zu erkennen, daß er einer unserer am tiefsten beanlagten, feinfühligen Maler ist, der auf dem Gebiet kirchlicher Kunst wahrhaft Weihevolles ersinnt und schafft. Auch an dem folgenden Stationsbild spricht eine kernige Frömmigkeit. Auch hier ist das Antlitz Jesu besonders ergreifend und mit großer psychologischer Feinheit wiedergegeben. Rührend ist auf dem fünften Bilde dargestellt, wie Simon von Cyrene gezwungen wird, Jesu das Kreuz tragen zu helfen. In der Gestalt des einen der Knaben Simons tritt ganz besonders die Feldmannsche Eigenart in die Erscheinung, bei seinen Bildern Personen in deutscher, meist halbmittelalterlicher Tracht darzustellen; ein spezifisches Merkmal der Ed. von Gebhardtschen Schule. Bei der sechsten Station: Veronika reicht Jesu das Schweißtuch, hat der Maler gezeigt, wie die Farben bei seiner Ausdrucksweise sich zu der angestrebten Harmonie vereinen und die von ihm gewollten Töne erstrahlen müssen. Das wallende Haar der knienden Veronika ist ein Meisterwerk der Malerei. Glücklich sind die einzelnen Farbwerte, die durch das weiße Tuch eine besondere Note erhalten, abgestimmt. Neben dem feinen Gefühl des Künstlers für Farbenstimmungen bewundern wir auf dem siebenten Bilde vor allem noch jenes der Raumfüllung. Diese Station ist von tragischer Wucht und bekundet die technische Meisterschaft des Künstlers.

Die weitere Reihe der Stationen harrt noch der Ausführung. Die sieben Bilder jedoch zeigen schon, daß die Grundgedanken der Malerei, Verinnerlichung und Erbauung, für Feldmanns Kunst das Höchste sind. Immer neue Reize lassen sich in jedem der Bilder finden.

Möge der jetzt im 59. Lebensjahr stehende Künstler noch lange nicht am Ende seiner Schaffenskraft sein. Möge ihm neben immer mehr sich steigernder äußerer Anerkennung ganz besonders das Gefühl innerer Befriedigung treu bleiben in dem Bewußtsein, durch sein künstlerisches Gestalten zur Verherrlichung des Allerhöchsten und zur Erbauung des Mitmenschen und kommender Generationen beizutragen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst hat durch das Ableben des Kammerherrn Karl Freiherr von Hertling, des Bruders des Bayerischen Ministerpräsidenten, der viele Jahre I. Präsident der Gesellschaft war (1893—1909) einen schmerzlichen Verlust erlitten. Der Verstorbene gehörte der Vorstandschaft seit 1913 an.

Die St. Wolfgangkirche in München. Am 9 Mai wurde im Beisein des Königs, verschiedener Mit-

glieder des K. Hauses, des Kultusministers Dr. von Knilling und zahlreicher weiterer Ehrengäste durch Se. Eminenz Kardinal Erzbischof Dr. v. Bettinger der Grundstein zu der neuen St. Wolfgangkirche in München geweiht.

Die neue Kirche, die nach den Plänen des Münchner Architekten Hans Schurr erbaut wird, kommt zwischen Pariser-, Bazeilles- und Balanstraße, auf dem früheren Gartengelände der Irrenanstalt, das der Landrat von Oberbayern dem Kirchenbauverein zur Verfügung gestellt hatte, zu stehen. Der hier in Frage kommende Stadtteil bot dem Architekten keine bodenständige Architektur, an die er hätte anknüpfen können, abgesehen von Karl Hocheders und Rehlens Volksschulgebäuden. Mit amerikanischer Schnelligkeit aus der Erde geschossene und ebenso schnell — oft noch halbfeucht bezogene — Mietskasernen boten die äußere Umrahmung, aus der heraus die Kirche doppelt wirken wird als ein Zeichen neuer architektonischer Entwicklung.

Die künstlerisch feinabgewogene Disposition des Grundrisses — die Langhausform mit einer leichten Neigung zur Kreuzesgestalt und gesonderte Turmbildung — hat als beherrschenden Kern des Ganzen das zentrale Achteck mit einer ovalen Kuppel, deren große Achse 25,70 m, deren kleine 23 m mißt. Der Architekt ermöglicht durch seine Anlage auf Wunsch des Kirchenbauvereins die gleichzeitige Übersicht auf die fünf Altäre. Die Kirche erhält sechs Zugänge, von denen einer nach dem Garten des Pfarrhauses liegt. Neben der unterkellerten Sakristei befindet sich ein großer Paramentenraum mit darüber befindlichem, eingebauten Oratorium.

Der in das Presbyterium eingebaute Umgang verbindet Pfarrhof, Sakristei, Turm und Kanzel. Im ersten Stock bildet das Presbyterium eine vom Pfarrhof zugängliche, durch ein vergoldetes Gitter abgeschlossene Empore. Zu der großzügigen Bauwirkung werden die geplanten Malereien nicht unwesentlich beitragen.

Die äußere Erscheinung mit dem bewegten Linienspiel, das zugleich den ernsten, einfachen Zweckbau verrät, der mit Kalkmörtel verputzten Fassaden, dem mit roten Dachplatten eingedeckten Dach und den grünen Turmjalousien wird nicht unwesentlich bestimmt durch das reicher, namentlich mit Gesimsen, behandelte Hauptportal.

Die Maße der von der Gesamtkirchengemeinde mit einem Kostenaufwand von M 430,994, von denen M 252,330 auf die Inneneinrichtung kommen, erbauten Kirche sind nicht gering. Der Fassungsraum ist für 720 Sitz- und 2000 Stehplätze berechnet, die sich in den 55,70 m langen und in der Querschiffachse 28 m breiten Kirche verteilen.

Professor Karl de Bouché sen. in München hat vor Abschluß seines 70. Lebensjahres in seiner reichen 45jährigen Tätigkeit als Glasmaler eine große Genugtuung erlebt. Im April sind die 6 gemalten Fenster mit Bildern aus dem Leben Jesu im Dom zu Merseburg eingesetzt worden und am 2. Mai wurden sie der Domgemeinde übergeben. Die Darstellungen sind: 1. Geburt Christi, 2. Christus der Kinderfreund, 3. Jesus und der Sünder, 4. Abendmahl, 5. Kreuzigung, 6. Auferstehung. Die glückliche, künstlerische Lösung der schwierigen Aufgabe findet rückhaltlose Anerkennung und es wird hervorgehoben, daß die farbige Zusammenstimmung harmonisch und einheitlich ist. Die neuen Fenster bilden eine dem Geiste des Raumes angepaßte Zierde des Domes und sind ihres Stifters (des Kaisers) und ihres Schöpfers würdig. Professor Karl de Bouché ist am 16. Juli 1845 geboren

München. — Nach dem Entwurfe von Franz Frohnsbeck wurde in der Hofschlosserei J. Frohnsbeck für den verstorbenen Prinzen Roger von Calabrien ein Grabkreuz mit Einfassung in geschmiedeter Bronze hergestellt, das im Friedhof zu Rieden bei Starnberg Aufstellung findet.

Wettbewerb. — Der rheinische Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz hat für die rheinischen Architekten, Bildhauer und Maler einen Wettbewerb zur Erlangung von künstlerischen Entwürfen für Kriegergrabmäler und -Gedenkzeichen ausgeschrieben.

Bildhauer Heinrich Dütsch ist auf dem Felde der Ehre gefallen.

Am 24. Mai starb Hauptlehrer Eduard Gutensohn (München) im Alter von 57 Jahren. Gutensohn war reich und ideal veranlagt. Obwohl er sich rastlos den Fragen seines engeren Berufes hingab, fand er Kraft und Zeit, auch anderen edlen Bestrebungen und Studien, namentlich der Kunst, zu leben. Den Zielen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst war er opferbereit zugetan, unserer Zeitschrift war er ein hochgeschätzter Mitarbeiter.

Hochschulprofessor Geistl. Rat Dr. Gg. Ant. Weber, der ordentliche Lyzealprofessor für Kirchengeschichte, christliche Archäologie und Geschichte der christlichen Kunst in Regensburg, erlag am 1. März einem Schlaganfall in dem Augenblick, als er die hl. Messe zelebrieren wollte. Prof. Weber besaß warme Begeisterung für die christliche Kunst. Geboren 1846, durchlief Weber die Gymnasiallehrerlaufbahn. Im Jahre 1889 erreichte ihn die Berufung nach Regensburg. Im Jahre 1901 gelang es, Dürers Gemälde »Der hl. Hieronymus«, das man schon lange für verloren hielt, in Lissabon wiederzufinden. Dürers Leben, Wirken und Glauben widmete Weber eine längere Abhandlung; vor zwei Jahren gab er dessen schriftlichen Nachlaß heraus. Außer seinen kirchengeschichtlichen Werken, vor allem »Leo XIII.« und »Gregor der »Große« sind noch die Schriften über »Regensburgs Kunstgeschichte« und »Die römischen Katakomben« zu nennen. W. Z.

Die Münchener Künstlergenossenschaft hat unter eingehender Würdigung der durch den Krieg geschaffenen Lage den Beschluß gefaßt, die Jahresausstellung im Kgl. Glaspalast nicht abzuhalten.

BÜCHERSCHAU

Sonnenland. Ein Jungmädchenblatt. Verlagsanstalt Tyrolia, Brixen, Südtirol. Preis für 24 Hefte jährlich M 5.

Die Zeitschrift, welche unter obigem sympathischem Titel erscheint, vollendete 1914 ihren dritten Jahrgang. Aus der Menge ähnlicher Darbietungen erhebt sich die vorliegende, indem sie sich inhaltlich und illustrativ an die Kreise gebildeter junger Mädchen wendet. Nur beste Autoren kommen zu Worte. Unter ihnen Dichter und Dichterinnen wie Eleonora und Isabella Kaiser, E. von Handel-Mazzetti, Josephine Moos, M. Herbert, H. v. Wörndle, Antonie Jüngst, Friedrich Wilhelm Weber, F. Schronghamer-Heimdal, Schriftsteller wie Heinrich Federer, Carl Six S. J., M. v. Buol, Dr. Lorenz Krapp, R. Fabri de Fabris u. a. m. Die Auswahl des bildlichen Materiales zeugt, was für uns an dieser Stelle vor allem in Betracht kommt, von erlesenem Geschmacke; in guten Nachbildungen wechseln ältere und neuere Meisterwerke; die Absicht, auf die ästhetische Erziehung zu wirken, tritt, ohne sich aufzudrängen, überall deutlich und wohltuend hervor. Teils ohne besonderen Text eingestreut, teils von kunstinhaltlichen Aufsätzen begleitet, begegnen uns in den letzterschienenen Lieferungen Werke von Albrecht Dürer, Michelangelo, M. v. Schwind, E. v. Steinle, Philipp Schumacher, A. Egger-Lienz, J. P. Krafft, C. v. Blaas, Chardin, G. Busch, Hondecoeter, M. Schiestl,

Fuhrich, Delug und [illegible] anderen. Zur Förderung von Naturgefühl und Heimatsliebe dienen zahlreiche treffliche Landschaftsphotographien. Der 4. Jahrgang zeigt die Vorzüge der früheren; zurzeit steht natürlich das Thema »Krieg« allem übrigen voran. Nach der Seite der religiösen und moralischen Vertiefung wirken in erster Linie auch die in jedem Hefte befindlichen, von Idealismus getragenen und mit tiefer Lebenskenntnis erfüllten Abschnitte der als Briefkasten dienenden »Sonnenlandpost«. Diese, wie das Ganze trägt den äußerst persönlichen Stempel des Geistes der Herausgeberin Maria Domanig; sie ist auch die Verfasserin der wertvollen Abschnitte »Tagebuch aus der Kriegszeit«. Die Zeitschrift darf lebhaft empfohlen werden. Doering

Kreuz und Schwert. Des Christentumes Kampf und Sieg. Von Oskar Döring. Mit elf Bildern alter und neuer Meister. 30 Seiten 8°. Friedrich Pustet, Regensburg. 1914. In Umschlag geheftet M 1.—.

Dieses schön ausgestattete und in gehobener Sprache geschriebene Heft führt in zusammenhängender Form große Momente der Kirchengeschichte vor die Seele und macht mit einer Reihe hochkünstlerischer Schilderungen entscheidender Kämpfe für die Religion und Kultur bekannt. Es entstand aus der Zeitstimmung und entspricht ihr bestens. R.

R. Rothe und L. M. K. Capeller: Papierdruck. (Nr. 4 der »Technischen Jugendbücherei«.) Mit 34 Abbildungen. 75 Pfg.

Das Büchlein ist trotz seiner Kürze in jeder Beziehung erschöpfend und dabei so leichtverständlich, daß jedermann durch das Studium desselben in den Stand gesetzt wird, den Papierdruck selbständig auszuführen. Das Werkchen kann also jedem empfohlen werden, der sich mit dieser Drucktechnik befassen will. E. G.

Beuroner Kunst. Eine Ausdrucksform der christlichen Mystik. Von Joseph Kreitmaier S. J. 8° XII und 94 Seiten. Mit 32 Tafeln. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Freiburg i. B., Herdersche Verlagshandlung 1914. Geb. in Pappe. M. 4 80.

Der Verfasser hat 1913 in den »Stimmen aus Maria Laach« eine Studie über die Beuroner Kunst veröffentlicht; sie ist zu dem vorliegenden Buche erweitert. Die Bedeutung Beurons wird von keiner Seite mehr bestritten. Selbst solche, die infolge ihrer konfessionellen oder ästhetischen Auffassungen auf anderen Standpunkten stehen, bringen es nur vereinzelt noch über sich, ihre Anerkennung zu versagen. Ein Beispiel sei die große Woermannsche Kunstgeschichte, welche von Beuron überhaupt kein Wort spricht. Demgegenüber steht eine im Anfange der achtziger Jahre einsetzende ziemlich umfangreiche Literatur, deren neueste Erscheinung das Kreitmaiersche Buch ist. Es geht nicht darauf aus, eine Geschichte jener Kunst zu geben, in der Auffassung, daß eine solche Arbeit erst einer späteren Zeit möglich sein werde, sondern es legt das Gewicht seiner Betrachtungen auf die Analyse der ästhetischen Eigenschaften der Beuroner Kunst. Den Ausführungen steht eine reichliche Menge zweckvoll gewählter Abbildungen erläuternd zur Seite. Außer dem von Maurice Denis geschaffenen Porträtbilde des P. Desiderius Lenz und zweier Schüler sieht man unter zahlreichem anderen die Mauruskapelle mit ihren Fresken; ferner Malereien und Skulpturen von Monte Cassino, zwei Stationen des Kreuzweges in der Marienkirche zu Stuttgart, etliche der ausgezeichnetsten Plastiken, darunter das Kreuzigungsrelief von S. Gabriel, Iphigenie, Madonnen, die Projekte für eine Herz-Jesu-Kirche in Wien. — Die Kreitmaiersche Untersuchung hat zum Ergebnisse, daß die bildende Kunst von Beuron eine Ausdrucksform der christlichen Mystik sei. Ihre abstrakten Formen führen mit einer Kraft wie wohl keine andere Kunst in das Reich des Überirdischen und zum Begriffe des Ruhens in Gott. Um dies Höchste zu erreichen, bedarf es gleichzeitig der Erkenntnis der höchsten Einfachheit der Formenverhältnisse und des großen, alle Formenharmonie beherrschenden Gesetzes. Wie und warum er, der das Gesetz des Hexagramms gefunden und die Beuroner Kunst begründet hat, P. Desiderius Lenz, zu seinen Auffassungen kam, und wie er diese mit seiner Mauruskapelle in die Tat umsetzte, wie er dabei durch den so ganz anders gearteten Jacob Wäger und dessen Schüler Steiner unterstützt wurde und auf solche Art ein Werk entstand, welches trotz seiner Kleinheit mit hehrer Größe in der Kunstgeschichte dasteht, das führt den Verfasser zu dem Ausrufe: »Wie herrlich müßte eine große, vollkommen beuronisch durchgeführte Kirche sein!« Gewisse Vorbehalte bringt er erst später zum Ausdrucke. Nicht allzu einseitig will der Verfasser trotz jenes Wunsches die Beuroner Prinzipien betont haben. Gewisse Gefahren liegen darin, und mit Recht weist das Buch freimütig darauf hin, daß jene Einseitigkeit zur Erstarrung führen könnte. Wenn er also zu dem Schlusse kommt, daß die Beuroner Kunst »in der Form, wie wir sie heute vor uns sehen, nur eine kunstgeschichtliche Episode bleiben wird, freilich eine Episode von großem Wert und großem Reiz«, so kann man dem wohl zustimmen, und nicht nur betreffs der formalen Erscheinungen, sondern auch betreffs der mystischen Art dieser Kunst, weil beides aufs stärkste von dem persönlichen Walten und Schaffen des P. Desiderius abhängt. Mag aber die Weiterentwicklung werden wie auch immer, so kann nichts die große reformatorische Bedeutung wieder aus der Welt schaffen, welche diese Richtung für die monumentale Kirchenkunst überhaupt in sich trägt. Nichts ist auch an der Tatsache zu ändern, daß der geniale Blick des P. Lenz schon vor vielen Jahrzehnten Wahrheiten erkannt und ihnen künstlerisch Rechnung getragen hat, welche von der modernsten Kunst erst viel später gefunden und angewandt worden sind. Mit der Betrachtung der Beuroner Kunstform, ihres Kanons, an der Leistung der Künste im einzelnen und mittels einer tiefgründigen Untersuchung über das Wesen der dortigen hieratischen Kunstabsicht (für mein Empfinden der wertvollste Abschnitt des vorzüglichen Buches!) wird für alles dies der Nachweis erbracht. Doering

GEGEN DENKMÄLER FÜR GEFALLENE KRIEGER

wenden sich mancherlei Stimmen, nicht ohne Heftigkeit. Das ist sehr bedauerlich. Durch religiöse Denkmäler der Pietät werden nicht, wie man zu fürchten scheint, die materiellen Interessen der Hinterbliebenen geschädigt, sondern gefördert, weil durch sie die Gemeinden stets zur dauernden Dankbarkeit gegen die lebenden Opfer des Krieges gemahnt werden. Und im übrigen: Tuet das eine und unterlasset nicht das andere. Haben die Künstler nicht auch ein Recht zu leben, sie, der am schwersten geschädigte Stand? Soll es ihnen verwehrt sein, die allgemeine Begeisterung unseres Volkes zu heben und zu adeln?

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 4); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

FRIEDRICH OSTENDORF †

Von Frankreich her kommt uns die schwere Kunde: Friedrich Ostendorf ist gefallen. Mit seinen Grenadieren stürmte er bei Notre-Dàme de Lorette die feindlichen Stellungen und im Augenblick des Siegs traf ihn die Kugel ins Herz.

Wenn wir in ruhigeren Zeiten einmal das Fazit unserer Verluste an Intelligenz und Größe ermessen zu können im Stande sind, so wird der Name Ostendorf als einer unserer schwersten Verluste in der Geschichte dieser Tage einzutragen sein. Wenige haben so wie er mit Notwendigkeit zum Bilde des zukünftigen Deutschlands gehört, waren in ihrer ganzen Wirkung so sehr auf die Erfüllung in der Zukunft gestellt. Und nun ist er tot, herausgerissen aus einer Lehrtätigkeit und einem Werke, die beide in der Entwicklung der modernen Architektur die tiefsten Spuren hinterlassen. Die wenigen Jahre seiner Hochschulprofessur in Karlsruhe und die zwei erschienenen Bände seiner »Sechs Bücher vom Bauen« genügen, ihn als einen Markstein in der Geschichte der neueren Baukunst erscheinen zu lassen. Die endlosen und teilweise heftigen Debatten, die sich an den ersten Band seiner sechs architekturtheoretischen Bücher anschlossen, haben mehr als irgend eine andere Tatsache gezeigt, wie einschneidend und markant sein Werk und seine Erscheinung wirkten.

In beiden, seinen theoretischen Werken über die Baukunst und seiner Lehraufgabe, liegt seine wahre Bedeutung. Beide haben sich letzten Endes verknüpft und sind ausgegangen von der Erkenntnis des gefährlichen Wirrwars der Baukunst unsrer Zeit. Hier Klarheit zu schaffen, das Gute vom Bösen abzusondern, das Stilbildende zu sammeln und weiterzubilden, war sein unablässiges Bemühen. Sein Ziel einer Neuauffassung baukünstlerischer Aufgaben und einer allmählichen Stilbildung suchte er als Hochschullehrer und als Schriftsteller zugleich zu erreichen. Mancher wird die Art wie er seine Aufgabe zu erfüllen, sein Ziel zu erreichen suchte, für einen Architekten absurd finden. Es läge wohl den meisten unsrer Baukünstler, die zu den Stilerkenntnissen Ostendorfs gekommen wären, näher, mit der Wirkung der praktischen Arbeit, mit dem Häuserbauen selber jenes Ziel zu erreichen. Ein anderer hätte entworfen und gebaut und hätte seine Lehre die eindringliche Sprache seiner Bauwerke reden lassen.

Dazu war Ostendorfs Natur nicht geschaffen, dazu war er zu wenig »Architekt«. Aber selbst wenn er die Fähigkeiten dazu besessen hätte, so hätten ihn seine historischen Forschungsergebnisse und sein künstlerischer Verstand nie diesen Weg gehen lassen.

Er ging aus von der Geschichte unsrer Baukunst. Mit einer Forschergabe, wie sie selten ein praktischer Architekt besitzt, ging er den Problemen der gotischen und überhaupt der mittelalterlichen Baukunst bis ins tiefste nach. Sein viel gerühmtes Werk über die »Geschichte der mittelalterlichen Dachformen« und eine Reihe von vielfach zerstreuten Aufsätzen geben von der Art seiner Studien beredtes Zeugnis.*) Im Buch waren sie lediglich wissenschaftliches Material. Erst in seinen geistvollen bauhistorischen Vorlesungen wurden die Ergebnisse seines Forscherfleißes fruchtbar und für die Entwicklung seiner Schüler bedeutend.

Erst auf dem Weg über die historische Stilentwicklung gelangte Ostendorf zur modernen Architektur. Seine historischen Studien bildeten für ihn, als er kritisch an die Betrachtung der Wirrungen unserer Baukunst herantrat, das Fundament. Die Historie hatte ihn wissen gelehrt, daß ein Künstler, und sei er noch so groß, noch keinen Stil bedeutet. Denn wahrhafter Stil ist die Loslösung vom Persönlichen, ist das Aufgehen des Persönlichen im Allgemeinen. Die besondere Qualität des Baumeisters tritt in den großen Stilepochen der Gotik, der Renaissance und des Barock hinter eine Norm von stilistischen Erkenntnissen, hinter eine Gebundenheit an allgemeine Forderungen, kurz hinter eine Konvention zurück.

Mit dieser historischen Erkenntnis war es ihm unmöglich, sich eine neue große Stilbildung anders vorzustellen, als daß man gründlich sich abwandte von jedem architektonischen Individualismus und sich zuerst eine Erkenntnis des eigenen Schaffens bilde. Das ist das Ziel seines Lehrens und der Zweck seiner schriftstellerischen Arbeit. Seine Lehre ging darauf aus, mit möglichster Ausnützung der verschiedenen Begabungen die persönliche Art disziplinieren zu lernen und die Aufmerksamkeit von den lediglich sekundären Formen zum Räumlichen wieder und wieder hinzulenken.

In diesem Bestreben deckt sich seine Lehre mit seinen theoretischen Werken, die ja schließlich aus mancherlei Exkursen bei historischen Vorlesungen und in der lebendigen Lehre am Zeichentisch entstanden sind. Ostendorf hat mit seinen »Sechs Büchern vom Bauen« das ungeheuere Wagnis unternommen, die Hand an die schlimmste Wunde uusrer modernen Architektur zu legen, nämlich an die Tatsache, die man wie eine Tradition respektierte, daß man schuf, ohne das Wesen einer Baukunstschöpfung zu kennen. So geht Ostendorf daran, hier Klarheit zu schaffen; mit rücksichtsloser Hand stellt er Beispiele unsrer modernen Baukunst zusammen, um an ihnen nachzuweisen, daß man den wesentlichen Zweck der Baukunst, Räume zu schaffen vergessen, und heute nur an der äußeren Bildung der umschließenden Wände sich abmüht. Aus Vergleichen mit der Architektur der großen Stile sucht er klarzulegen, was überhaupt baukünstlerische Arbeit, was Entwerfen ist. Bei der heutigen Vielräumigkeit der Wohnhausbauten scheint es schwer, das Äußerliche vom Wesentlichen zu unterscheiden. Ausgehend deshalb vom einräumigen oder geringräumigen Hause kommt Ostendorf zu dem Resultat, daß Entwerfen das Suchen der einfachsten Erscheinungsform für ein Bauprogramm sei.

Mit der Ausführung und Anwendung dieses einfachen Satzes auf die einräumigen Bauten, wo sich seine klare Wahrheit am eindringlichsten zeigt, war Ostendorf zum dritten Band seiner Theorie gekommen. Die Ausdehnung auf die mehrräumigen Bauten sollte diesen Band füllen, während die letzten Bände den äußeren und inneren Räumen der Bauten und den architektonischen Gestaltungsmitteln vorbehalten blieben. Die Vollendung nahm ihm der Tod aus der Hand.

Trotzdem er nur beginnen konnte, bilden die zwei erschienenen Bände ein monumentales Denkmal des Mannes, der eine Reform, eine radikale Umwälzung in unserer Baukunst anzubahnen den Mut hatte. Sein Werk steht einsam in seiner originalen Größe in der Geschichte und der Theorie der Baukunst. Kaum ein anderes ging so, wie Ostendorf es tat, auf die Grund- und Wesensfragen der Architektur ein, kein anderes kam zu einer kritischen Zeit der Wandlung in der Baukunst wie Ostendorfs Theorie in der Krisis unserer Architektur. Darin liegt seine Bedeutung, daß er nicht nach dem Beispiel der encyklopädistischen Bautheoretiker in der allgemeinen Umfassung, sondern in der Klarlegung alles Wesentlichen seine Aufgabe sah. Daß er seiner Erkenntnis gemäß seine Konsequenzen in seinem eigenen künstlerischen Schaffen und in der Bildung seiner Schüler zog, erhöht seinen Wert und macht uns seinen früheren Verlust, der seine sonst sichere Wirkung in einigen Zweifel stellt, zu einem unersetzlichen.

H. L. Mayer, Karlsruhe

*) Die Zeitschrift für Bauwesen veröffentlichte zwei Ostendorfsche Aufsätze: »Die Entstehung der gotischen Baukunst« und »Die Zisterzienser-Klöster Deutschlands« 1913, IV. bezw. 1914, VII.

AUSSTELLUNG DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE FRÜHJAHR 1915

»Die apokalyptischen Reiter satteln.« So gab ein Altmeister der Graphik, Hans Meyer, seinen Bildgedanken zu Kriegsbeginn durch eine Zeichnung vom 10. August 1914 Ausdruck. In einem mäßigen Großformat, ohne die beliebte Niederdrückung der Szene durch eine Übermacht von Wolken oder dgl., erscheinen an vier Pferden drei sehr verschiedene Kraftgestalten, während das vierte Pferd von dem eine Pfeife schmauchenden Totengerippe gezogen wird. Die Wucht und Mystik einer eben erst einsetzenden Bewegung, dem Beschauer zu freier Vorstellung des Fortganges überlassen, ist kaum jemals so anschaulich ausgeprägt worden; und daß das alte Thema aus elementarem künstlerischem Augenblicksdrang heraus behandelt ist, gibt dem Werk eine Ursprünglichkeit, die es wohl neben jede bisherige Behandlung dieses Gegenstandes stellt, nicht zuletzt dank der bis ins kleinste sorgfältigen und eigenartigen Bewährung der Kunst des zeichnenden Bleistiftes. — Anscheinend kurz vorher hatte der Künstler in einer mit Kupferstichweise wetteifernden Radierung eine »Erinnerung« dargestellt, deren zwei Figuren: die helle Weckerin und der dunklere Empfänger der Erinnerungsbilder, klar zeigen, wie ein Gegensatz eindringlich ohne Aufdringlichkeit gestaltet werden kann.

Das sind zwei bescheiden zurücktretende Stücke einer Ausstellung, die zu Berlin von der Königlichen Akademie der Künste aus Werken ihrer Mitglieder und Gäste — auf Deutschland beschränkt — für die Monate März bis Mai 1915 veranstaltet ist. Klein, aber mannigfach! Es lohnt, vorerst bei der Graphik zu bleiben; und schon die Radierung »Graf Harrach auf dem Totenbett« von R. Schulte im Hofe kann den Freund einer schlichten Kunst freuen. Sodann aber hat die Akademie gut getan, ihrem verstorbenen Mitgliede K. Köpping eine Gedächtnisausstellung zu widmen. Der Künstler hatte seinen wohlverdienten Ruhm ein wenig aufs Spiel gesetzt durch seine übervirtuosen Hohlglaskünste, und auch jetzt mögen seine Originalradierungen von weiblichen Akten, von einer Dryade, von Sommerblüten, von einer phantastischen Waldlandschaft und dgl. noch mehr Bewunderung eines Könnens als den Eindruck eines tiefergehenden Kunstschaffens erwecken. Aber wer sehen will, was sich ohne Farbe an berückenden Lichtwirkungen errreichen läßt, wird diese Naturphantasie ebenso würdigen wie Köppings altberühmte Reproduktionsradierungen, deren Anschmiegungskraft sowohl einem Rembrandt wie einem Munkacsy (»Kreuzigung« u. a.) und vielleicht am eigenartigsten einem Gainsborough gerecht wird.

Eine andere Gedächtnissammlung gilt J. Scheurenberg. Gerät der Blick zuerst auf die mehr als unnatürlichen Gesichter seines »Spaziergangs«, so möchte man mit dem bekannten Wort von der »Düsseldorferei« auf alles Weitere verzichten. Auch an den Porträts stört erst noch eine vergangene Glätte. Macht man sich jedoch länger und ruhig mit ihnen vertraut, zumal mit dem von Frau und Töchterchen des Künstlers oder auch mit dem von seinen zwei Töchtern, so tut sich doch noch ein Meistertum auf. Und nun — abgesehen von der skizzenhaften »Flucht nach Ägypten« — das Gemälde »Jesus nimmt Abschied von seiner Mutter«! In einer Tischlerwerkstatt steht vor der sitzenden, das Haupt verhüllenden Frauengestalt der tröstende Sohn, mit einem zwar nicht eben übernatürlichen, aber doch so schlichten, so zutreffend würdigen Gesichtsausdruck, daß der Beschauer die kunsthistorischen Jahre getrost vergessen kann.

In einen schärfsten Gegensatz zu dieser Sachkunst führt die Eindruckskunst der »Verkündigung« von H. Looschen. Täuscht die »Impression« nicht, so sind es Hirten im Hintergrundsdunkel einer Höhle, die staunend dem vom Eingang herflutenden lebhaften, sattwarmen Lichtschein entgegenblicken.

Beides, das Vergangene wie das Gegenwärtige, ist doch reinere Kunst als zwei der bekannten italienisch dekorativen Bilder von R. Schuster-Woldan. Sowohl in der »Beweinung« wie auch in dem Gemälde »Das Leben« ist das Verdienst je einer gut durchgearbeiteten Figur gestört durch je eine oder zwei andere Figuren, deren süßlich sentimentales Gesicht schwer erträglich wird. Vielleicht würde das erstgenannte Werk günstiger wirken, wenn es nicht »totgehängt« wäre.

Folgen Leistungen, wie sie aus vorhergehenden Ausstellungen bekannt und wohl immer wieder gerne gesehen sind, namentlich wenn man den Eindruck hat, daß ein älterer Künstler wie F. Kallmorgen mit seinen Hamburger Stadtbildern und dgl. (zum Teil handgedruckten Steinzeichnungen) noch immer vorwärtsschreitet. Gegen die Meisterstücke eines E. Bracht (»Fichte am gefrorenen Fluß« u. a.) und G. Schönleber, gegen das stille bräunliche Grau der »Kathedrale von Dordrecht« H. Herrmanns, ja auch gegen die Darstellungen aus Berlin von J. Jacob hat U. Hübner einen schwereren Stand, als wenn er sich im Kreise seiner Sezessionsgenossen zeigen kann. Einen leichteren hat hier F. Stassen mit seinem »Bergwiesenzauber«, wenigstens wenn man seine klarscharfe Zeichnung als Typus einer spezifisch deutschen Kunst betrachten will.

Das Aktualitätsverdienst dieser Ausstellung sind vier Gruppen von farblosen und farbigen Zeichnungen und von Aquarellen, die unmittelbar vom Kriege herkommen. Am reichsten und wohl auch eigenartigsten hat sich der Königsberger L. Dettmann durch 110 Bildchen aus den letzten Monaten des Jahres 1914 bewährt. Er stand als Kriegsmaler bei einem östlichen Armeekorps; und mit Recht wird gerühmt, daß die Gesamtheit seiner Arbeiten ein vollständiges stimmungsvolles Bild des Kampfes im Osten biete und einen wesentlichen Teil des Feldzuges in Polen wiedergebe. Man erholt sich hier vor allem von den schrecklichen Illustrationen der gegenwärtigen Journalwelt, die ohne viel Störung ihre Titel untereinander vertauschen könnten. Anschaulicher hat nicht bald ein Künstler charakterisiert, sei es nun sein durch verschneiten Wald brechender Meldereiter oder sein Weihnachtsfest auf einem Kornspeicher oder sein bündiges »Polen 1914« oder sein mit einem Kreuz und einer düsteren Sonne ausgestattetes »Schlachtfeld bei Opatow« oder die aus der Halbreife zur Reife wachsenden »Kriegsfreiwilligen« oder der famos malerische »Patrouillenkampf« oder die treffend übersichtliche Darstellung »Unterstände und Drahtverhaue bei Lötzen« oder die dünnen Formen der Zeichnung »Zerschossener Friedhof auf Höhe 181« oder endlich Skizzierungen von Landesbewohnern. Stimmungsvoll sind besonders Kirchenbilder: so die farbenreichen Wiedergaben der Marienkirche Krakau und eines Gottesdienstes in Ostrowo; so die »Gefangenen in der Kirche von Nordenburg«; so endlich der graue Putz von Kirchen, aus dem rote Ziegel wie feuerbeschienen hervorleuchten: »Die Kirche von Chelmce« und »Die Kirche von Lutomiersk«. Die letztere erscheint dann nochmal mit ihrem halbzerschossenen Inneren.

Auch ein anderer Künstler, M. Fabian, hat dieser Kirche in halb zerschossenem Zustand eine — flott gezeichnete — Darstellung gegeben. Er arbeitete gleichfalls im Osten, mit stark bewegten, dicken Zeichnungsformen.

Anders als diese sind die dünnen und weichen Striche, mit denen F. Rhein als Offizier auf dem westlichen Kriegsschauplatz, während der Kämpfe und im Schützengraben zeichnend, bescheidene Skizzen mit einem

eher ins Gemütliche gehenden Zug vorführt. Sein »Nachtmarsch« ist eine mit sparsamen Mitteln fest konzentrierende Stimmungsgabe.

Wieder östliche Darstellungen bringt H. Vogel. Wesentliches über das von ihm Bekannte hinaus enthalten auch seine auf den ersten Blick imposanten Hindenburg-Bildnisse nicht.

Vergleicht man mit früheren Kriegsbildern, wie sie z. B. von L. Kolitz wieder zu sehen sind, gegenwärtige, etwa in dem Beispiel »Bei Sonnenaufgang am 2. August 1914« von O. H. Engel, so zeigt sich ein Fortschritt in der Knappheit, Sachlichkeit und Einheitlichkeit. Die letztere wurde ja auch vordem angestrebt; sie war nur häufig ebenso künstlich gemacht, wie sie jetzt strenger aus der Natur des Gegenstandes herausgeholt wird. —

Die plastischen Bestandteile der Ausstellung enthalten ein Kleinod, dem wir hoffentlich noch in einer sachgemäßeren Ausführung als derzeit begegnen werden: eine »Madonna« (1915) von W. Haverkamp in getöntem Gips, der eine Wiedergabe in echter Holztechnik nahelegt. Auf einem reich aufgebauten Thronsessel sitzt die Mutter mit dem Kind auf ihrer Seite; beide freundlich lächelnd ohne Weichlichkeit; die über der Brust des Kindes verspreizten Hände der Mutter und die segnenden Hände des Kindes bilden ein so natürlich-originelles Ganzes, wie es selbst bei diesem so ungezähltemal wiederholten Thema noch nicht oft vorgekommen sein dürfte. — Auch der »Kuhhirt« desselben Künstlers in gleicher vorläufiger Technik verdient Erwähnung.

In der Bildnisplastik leisten mehrere — voran C. Ebbinghaus, F. Schaper, W. Schott — Tüchtiges in sorgsamer Durcharbeitung. Dem Interesse an wirksamer Schlagkraft kommt L. Manzels »Kampf« entgegen. Und in einer Zeit, in der das Ästhetische dem Erbaulichen immerhin etwas abtreten kann, mag G. Eberleins »Heldentod« wenigstens als ein Ausdrucksstreben, etwa gegenüber der inhaltsamen Figurenreihe »Sommertag« von G. Kolbe, seine Liebhaber finden.

Medaillen und Plaketten von E. Herter, C. Starck und A. Vogel streben zwar wenig nach einem modern malerischen Zug. Aber es ist interessant, zu sehen, welch verschiedenen Objekten der gegenwärtigen Kultur die Kunst des metallenen Tafelreliefs gerecht zu werden sucht, handle sichs nun um ein Siegel für die juristische Fakultät der Universität Münster i. W. oder um eine Bronzetafel für einen Untergrundbahnhof.

Berlin-Halensee Dr. Hans Schmidkunz

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Die »Münchner Secession« hat beschlossen, ihre diesjährige Sommer-Ausstellung im K. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz trotz erneuter Kriegsverwicklungen abzuhalten. Der Ausschuß hält es auch unter den jetzigen erschwerten Zeitverhältnissen für geboten, ungeachtet des großen rechnerischen Risikos, die Sommerausstellung durchzuführen in der zuversichtlichen Hoffnung, daß die vom Vereine gebrachten finanziellen Opfer den ausstellenden Künstlern wirtschaftlich und künstlerisch zugute kommen werden. Die Eröffnung der Ausstellung wird Ende Juni stattfinden.

Professor Franz Zell (München) hat die neue Pfarrkirche in Vöhringen an der Iller erbaut. Das Gotteshaus ist nunmehr bis auf die Ausschmückung des Raumes vollendet. Der Künstler erhielt auch den Auftrag, die Pläne zur Christi Himmelfahrtskirche in Kempten (Algäu) zu fertigen, die eine lichte Spannweite von 23,48 m erhalten soll.

Köln a. Rh. — Der nach Entwurf und Einzelzeichnungen des Kölner Architekten Hermann Neuhaus ausgeführte Hochaltar für die Kirche in Essen-Borbeck wurde auf Pfingsten bis auf zwei Figuren vollendet. Er ist für eine Summe von nahezu 30000 M. in Marmor mit vergoldeten Metalltreibarbeiten hergestellt.

Franz Xaver Dietrich (München) hat das Hochaltarbild für die Kirche in Neustift bei Freising vollendet. Er bekam den Auftrag infolge eines vom bayerischen Staat ausgeschriebenen Wettbewerbes. Das Gemälde stellt die Himmelfahrt Mariä dar.

Professor Balthasar Schmitt (München) vollendete kürzlich die Plastiken für einen Altar der neuen St. Ottokirche in Bamberg. Auf der breiten Predella ist in Hochrelief die Huldigung der Hl. Drei Könige dargestellt. Darüber thront die Madonna mit dem Christkind.

BÜCHERSCHAU

Der Westerwald. Im Auftrage des Westerwaldklubs herausgegeben von Leo Sternberg. Düsseldorf 1911. Verlag von August Bagel, 125 Seiten 8°, mit vielen Illustrationen. Preis brosch. M. 4.50, geb. M. 5.50.

Eine eigentümliche nur schwer wiederzugebende Stimmung befällt den, der in seiner neuen Heimat, wo es ihm zuerst vergönnt war, in selbständiger Stellung erfolgreich zu arbeiten, ein Buch in die Hand bekommt, das von der 14 Schnellzugsstunden fernen Heimat handelt. Eine Heimat, die ebenso ver- als unbekannt ist, an die sich aber trotzdem die eindrucksvollsten Erinnerungen des jungen Studenten knüpfen, den umsoweniger die Sorgen drückten, je schwerer der Rucksack war. Taunus und Schwarzwald sind auch den Bayern keine unbekannten deutsche Gaue, die dem internationalen Touristenverkehr dienen. Wer aber kennt die Waldungen des Westerwalds, jenes wegen seines »rauhen Klimas« verschrienen Teils des Rheinischen Schiefergebirges, der sich zwischen Rhein, Lahn, Sill und Sieg bis zu einer Höhe von 657 m (Fuchskauten) erstreckt? Zu denen, die sie kennen, denen ihre Schönheiten sich offenbarten bei stundenlangen einsamen Wanderungen auf jahrhundertealten Straßen, die tagelang dem, der es wünscht, eine menschliche Begegnung ausschließen, gehören die Verfasser des obigen Buches. Es ist kein Werk, das einen Anspruch auf wissenschaftlichen Charakter macht. In flottem, leichtverständlichem Stil bietet diese vorbildliche Propagandaschrift trotzdem ein grundlegendes Kulturdokument, das den Reisenden nicht weniger interessiert als den Kulturhistoriker im weitesten Sinne des Wortes und Geographen. Seit W. Hr. Riehl, dessen Wiege bekanntlich selbst nicht weit vom Westerwald stand, in dem mit Recht ebenfalls aufgenommenen, in seiner klassischen Darstellungsform geschriebenen Artikel in »Land und Leute« eine Lanze für den Westerwald brach, ist wohl kaum ein Buch über diesem Erdstrich mit ebenso großer Wärme geschrieben worden. Was uns natürlich in erster Linie hier angeht, ist der kunsthistorische Teil. Gesammelt lag das einschlägige Material vor in Luthmer »Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden.« Das dort niedergelegte Abbildungsmaterial wurde mit Recht in mustergültiger Wiedergabe verwertet und durch reichliche Feder-, Bleistift-, Kohle- und Kreidezeichnungen ergänzt. Neben der Schilderung der bäuerlichen Kultur, der Volkstracht, Sitte und Geschichte, der Sage und des Volksgesangs wird somit zum ersten Male der Versuch unternommen, die unbekannten künstlerischen Werte des Westerwalds aufzuzeichnen, die in ihrem

großen Zusammenhang weit über ein lokales Interesse hinausgehen. Es wurde der Beweis erbracht, daß sich Riehl mit seinem Ausspruch, im Westerwald gäbe es keine Kunst, irrte. Lange bevor der hl. Lubentius hier das Christentum predigte, bestand bereits eine Kunst in ihrer einfachsten Form, was die zahlreichen ausgegrabenen Gräber aus der La-Tènezeit, zuletzt noch die bei Neuhäusel gefundenen Überreste einer ganzen Stadt beweisen. Das Christentum fand daher einen Boden, auf dem es weiterbauen konnte. Die baugeschichtliche Entwicklung Deutschlands spiegelt sich daher in glänzenden Vertretern der jeweiligen Kunstrichtungen wieder: der sogenannte »Übergangsstil« in der leider kürzlich durch einen Brand stark mitgenommenen Heisterbacher Klosterruine, die Gotik in der Abteikirche Marienstatt, der »Franziskanerbau« in der ersten derartigen Kirche Deutschlands zu Seligenthal. Von den beiden Kunstzentren Trier und Köln mit ihren großen Vorbildern rheinischen Basilikenbaues kam der romanische Stil in den Westerwald, dessen heimische Eigenart ihm nur förderlich sein konnte. Die damals aufgekommene romanische Form, die sich mit dem einheimischen Wesen zu einer baulichen Spielart dieses Stils verband, erhielt sich wie das Fachwerkhaus auch im Zeitalter anderer Kunstrichtungen. Die zahlreichen Wandmalereien und Plastiken romanischen Charakters sind der beste Beweis. Wie in Bayern der Adel, so nahmen im Westerwald die dort seit frühester Zeit ansässigen Ritter die Pflege der christlichen Kunst in die Hand. Auf Altarbildern und Kirchenfenstern sind die Namen und Bilder der Donatoren erhalten. Von den Glasgemälden sind besonders die spätgotischen aus der Pfarrkirche zu Ehrenstein zu nennen. Während es sich hier um die rheinischen Kunstschulen oder deren Einfluß handelt, mit deren Vertretern sich die Ritter mit dem Nimbus eines größeren Glanzes umgaben, fehlt es auch nicht an Zeugnissen einer alten bodenständigen Technik, vor allem des heimischen berühmten Kunstgewerbes in Steinzeug und der Glockengießerkunst, die heute noch in Sinn geübt wird. Der Eisenguß erfuhr zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Krupphütte zu Sayn einen künstlerischen Aufschwung. Daß die Holzschnitzerei in einer waldreichen Gegend nicht gering geachtet wurde, braucht keiner besonderen Erwähnung. Besitzt auch der Westerwald noch nicht wie der Taunus in Thoma, die Eifel in Volkmann »seinen« Maler, so lockte er, der auch die Geburtsstätte mancher Größen ist, doch viele Künstler an. Mit dem Westerwald ist für immer der Name Rubens verknüpft und in neuerer Zeit sind etwa zu nennen die beiden Diefenbach, Ernst Liebermann und Wilhelm Steinhausen.

W. Zils-München

Unser-Lieben-Frauen-Kloster in Magdeburg. Von Maximilian Modde. Creutzsche Buchhandlung, Max Kretschmann, Magdeburg 1911.

Noch selten ist uns ein solches, nach allen Richtungen hin vollkommenes Werk zur Beurteilung zugekommen, wie das prächtige, handliche Spezialwerk von Maximilian Modde über »Unser-Lieben-Frauen-Kloster in Magdeburg«, das in künstlerischer, technischer und historischer Hinsicht wert ist, namentlich von fachmännischer Seite besonders beachtet zu werden.

Das älteste Kloster Magdeburgs, welches jetzt von einem Häuserblock umbaut ist, gehört, wenn auch der eigentliche Kern der Anlage im Laufe der Zeiten etwas beeinträchtigt wurde, immer noch zu den malerischesten und architektonisch merkwürdigsten Klöstern nicht nur Norddeutschlands, sondern des ganzen Reiches. Beim näheren Studium des Buches erkennt man in seiner ganzen Auffassung, daß der Autor nicht nur Kunsthistoriker, sondern in erster Linie Fachmann und Architekt ist.

Nach einer Einleitung über das reich an wechselvollen Schicksalen einst berühmten Klosters führt uns der Verfasser in die interessante Geschichte ein und geht dann zur Beschreibung des ersten romanischen Teiles der Klosteranlage über. Die große Schönheit der Kirche mit dem frühgotischen Ausbau beleuchtet er mit gründlichem Verständnis. Dieselbe, eine fünfjochige Anlage mit Vierung und drei romanischen Apsiden — wovon eine abgebrochen — ist deshalb von besonderer Wichtigkeit, weil sie vorn nach der Straße zu einen besonders hervorragenden architektonischen Ausdruck durch den in der Achse der Kirche liegenden quadratischen Turm erfahren hat, an den sich zu beiden Seiten zwei runde Türme anschließen, die den mittleren durch ihre Helme überragen. Das Bild mitsamt den zahlreichen Gebäulichkeiten, wie Kreuzgang, Gärten, vor allem aber dem künstlerisch wertvollen Brunnenhaus, ist von entzückendem Reize. An der Hand einer vom Verfasser hergestellten Vogelperspektive und des Lageplanes kann sich auch sofort jeder Laie ein Bild von der großartigen, ausgedehnten Anlage dieses Klosters machen, das sich nach rückwärts einst bis zur Elbe hinzog.

Trotz mannigfachen geschichtlichen und baugeschichtlichen Abhandlungen über das Kloster Unser Lieben Frauen zu Magdeburg hat es bisher noch immer an einer umfassenden und erschöpfenden Würdigung dieses ältesten Wahrzeichens der Stadt Magdeburg gefehlt.

Aus dem Inhalt ist zu ersehen, daß das Kloster ein Vermächtnis der vaterländischen Geschichte unter den fränkischen und staufischen Kaisern ist und zu den ältesten der auf uns gekommenen künstlerischen Bauwerken Norddeutschlands zählt. Als Denkmal eines kunstgeschichtlich bedeutsamen Zeitalters gehört es der anziehendsten Gruppe der sächsischen, dem Erzbistum Magdeburg unterstellten Kirchen an und zwar als ein seltenes Beispiel der wenigen so wohlerhaltenen des romanischen Baustiles. Dabei lenkt es die Aufmerksamkeit besonders auf sich, weil es alle Wandlungen, welche dieser Stil in den niedersächsischen Ländern erfuhr, bis er der Gotik unterlag, in klarer Entwicklung sehr lehrreich wieder erkennen läßt. Als Mutterkloster des Prämonstratenser-Ordens spielte es eine besondere Rolle bei den Christianisierungsbestrebungen der slawischen Lande. Damit zugleich war ihm eine Machtstellung im Erzstift Magdeburg eingeräumt, die ihm einen weiten Ruf begründete. Seine Eigenart und sein Ansehen sicherten ihm auch in Land und Stadt Magdeburg eine außerordentliche Bedeutsamkeit. Hand in Hand mit derselben gründeten sich sein Besitzstand, seine klösterliche Gesamtanlage und seine baulichen Einrichtungen.

Der Autor, ein geborener Magdeburger, hat sich, wie wir aus dem Werke ersehen konnten, jahrelang in die Geschichte und Baugeschichte des Klosters mit voller Liebe hineingelebt und noch dazu Originalzeichnungen angefertigt, bei denen er keine Mühe und Arbeit scheute. Was uns besonders anmutet, sind die prächtigen, malerischen und fachtechnischen Federzeichnungen, die eine künstlerische Hand verraten und äußerst feinsinnig dargestellt sind. Das freut uns besonders, denn es wird immer seltener, in solchen Werken Handzeichnungen von alten Kunst- und Baudenkmälern zu sehen, da die Photographie leider die Zeichnung mehr und mehr zu verdrängen sucht.

Zum Schluß möchten wir aber auch noch den Verlag beglückwünschen, der keine Kosten scheute, und das prächtige Werk mit einer geschmackvollen, künstlerischen Einbanddecke usw. ausstattete, so daß es sich nicht nur durch seinen Inhalt, sondern auch durch eine sympathische Fassung den Künstlern, Fachleuten und Kunstfreunden empfiehlt.

H. Steffen

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

MITGLIEDER DER MÜNCHENER KUNSTLERGENOSSENSCHAFT IM KUNSTVEREIN

Eine Anzahl bekannterer Mitglieder der Münchener Künstlergenossenschaft veranstaltete in der Zeit vom 27. Juni bis 15. Juli im Kunstverein eine Ausstellung von Werken, die wohl ursprünglich bestimmt waren, im Glaspalaste zur Schau gebracht zu werden. Daselbst findet, wie im Junihefte dieser Zeitschrift mitgeteilt wurde, heuer keine Ausstellung statt. Was im Kunstvereine statt dessen geboten wurde, konnte von der unterbliebenen Veranstaltung natürlich nur ein geringer Bruchteil sein. Nimmt man ihn als Wertmesser für jene, so muß man um so mehr bedauern, daß sie sich nicht zustande bringen ließ. Die fünf Säle des Kunstvereins waren dicht gefüllt mit Gemälden, zu denen sich auch einige Zeichnungen und Radierungen gesellten. Die durchschnittliche Qualität war ansehnlich; sie zeugte von jenem tüchtigen, gewissenhaften und auch erfolgreichen Streben, welches der Münchener Künstlergenossenschaft ebenso eigen ist wie das Fernhalten von allzu gewagten und sensationellen Unternehmungen. Der allgemeine Eindruck der Ausstellung überragte den der in letzten Zeiten an dieser Stelle gewohnten bedeutend. — Der gegenständliche Inhalt der bearbeiteten Motive war mannigfaltig; er umfaßte verschiedenste Gebiete der Malerei, leider mit vollständiger Ausnahme des Religiösen. Um so mehr fiel eine Anzahl von Aktmalereien auf; sie fehlten fast in keinem Saale, waren zum Teil von beträchtlicher Größe und hervorstechendem Aussehen und mögen manchem feiner empfindenden Besucher den Genuß der Ausstellung beeinträchtigt haben.

Zahlreich waren die Bildnisse. Walter Thor zeigte den König von Bayern in großer Generalsuniform, Figur und Antlitz charakteristisch wiedergegeben, dazu das Bild ein lebhafter Akkord starker Farben, aus dem Blau und Rot, und daneben das Grün eines Vorhanges besonders herausklangen. Ein zweites Bildnis Ludwigs III. hatte Hermann Knopf ausgestellt und mit dem Feldgrau der Uniform und dem etwas abstechenden Mantel eine gediegene und vornehme Wirkung geschaffen. Ein frisches Bildnis eines Feldgrauen steuerte W. Immenkamp bei. G. Rienäckers Porträt Peter Auzingers stellte den trefflichen Münchener Dichter in ovalem Brustbilde dar. Die Auffassung erinnerte etwas an Sambergersche Art, ohne deren großen Zug erreichen zu können, doch behielt das charakteristische und lebensähnliche Werk auch ohne diesen etwas Bedeutendes. Gebhard Fugels Brustbild eines Klostergeistlichen war eine fein beobachtete Studie von kräftiger Wirkung des braunen Gewandes gegen den grünen Fond. St. von Korzoniewski interessierte durch zwei mit farbiger Kreide ausgeführte und weiß gehöhte Bildniszeichnungen: einen Damenkopf auf blauem Papier und dem mit Rötel gemalten Kopfe eines Herrn. Gleichfalls farbige Kreidezeichnung war ein Damenkopf mit Hut von Friedrich Wirnhier. Karl Rexhäusers Damenbildnis zeugte von der Gabe, tiefere Charaktere scharf zu beobachten und überzeugend wiederzugeben. — Die figürlichen Studien und Szenen waren verschieden an Wert. So vermochte Fritz Martins »Königin Luise auf der Flucht in Memel 1806«, ein düster farbiges Bild, sich nicht über eine äußerlich illustrative Art zu erheben. Den denkbar stärksten Gegensatz bildeten die »Wildheuerinnen« von Matthias Schmid; man sah zwei junge Gebirglerinnen an einer Felswand rastend, im Mittelgrunde ein Heustadel, in der Mitte ein schroff aufragender Berg; das Bild ist gestimmt auf Graugrün. Leopold Schmutzlers »Spanische Tänzerin« war eine Studie von flotter Bewegung und kräftigem Kolorit — Rot, Schwarz, Gelb gegen dunkeln Hintergrund. Ziemlich süß und glatt war Joh. Friedr. Engels »Hüterbub«, charakteristisch die Darstellung der Halbfiguren zweier »Am Feierabend« rastender Bäuerinnen von Georg Schildknecht. F. M. Bredt zeigte auf dem Bild »Fleißige Hände« ein junges Mädchen, welches nähend am Fenster sitzt und benutzte das Motiv zu einer Farbenstudie in leuchtendem Lila, Grün und Orange, wovon sich die Farben des durch Gardinen und Blumen verhüllten Fensters fein abhoben. »Franziska« hieß ein koloristisch interessantes Werk von Hermann Lindenschmit. Man sah eine Dame, die in einem Zimmer steht und liest; die herrschende Farbe war Braun in verschiedenen Tönungen: An dem einfarbig gemusterten, seidenen Rock, an der buntfarbigen Bluse, dem alten Schreibtische und der Wand; vortrefflich war die Interieurschilderung.

Bilder mit Innenraumstudien waren zahlreich und zum überwiegenden Teile sehr tüchtig. So fiel ein kleines Werkchen von C. L. Voß durch besondere Feinheit auf; eine gelbe Tischdecke übte, von der Sonne beschienen, inmitten des Innern eines gemütlichen Stübchens sehr hübsche Wirkung. F. Multerer schilderte, wie gewöhnlich, die Reize von Rokoko-Räumen. Ein »Prachtbett« mit seinem Baldachin und der Balustrade davor leuchtete in Rot und Gold, kraftvoll und delikat zusammengestellt mit einer feinen blauen Wand; das andere Gemälde schilderte den herrlichen Silbersaal der Amalienburg (im Nymphenburger Parke). Man könnte ja sagen, daß dergleichen Motive ihre unwiderstehliche Wirkung in sich selbst tragen, aber dadurch wird Multerers Verdienst, diese Schönheiten in ihrer vollen Eigenart zu verstehen und wiederzugeben, nicht geschmälert. Ein hübsches, vornehm wirkendes Interieur mit Schrankstilleben und Dame in Grau bot Aug. Rieper; von ihm war auch ein anderes tüchtiges Innenbild mit einer Malerin. Eine mit braunem Holz vertäfelte Tiroler Bauernstube schilderte intim und ruhig P. Felgentreff. Auf einem Bilde von Karl Hartmann war das Innere einer Scheune gegeben, wo ein alter Mann seine Sense dengelt; kräftige Wirkung tat das große, blau angestrichene Tor. P. Leuteritz brachte ein tüchtig gemaltes Stiegenhaus. Julius Schrag hatte das Innere eines holländischen Bauernzimmers beobachtet: bläuliche Wände; das Licht kam durch ein hinten angebrachtes kleines Fenster; die Figur der in dem Zimmer strickenden Bäuerin von äußerer Idealisierung frei. Von demselben war eine Studie aus dem Alten Hofe in Lübeck, in ihrer Art nicht minder interessant als die zuvor genannte in der Zusammenstellung grauer, grüner und gelblicher Töne, die durch das Rot mehrerer Dächer belebt wurden.

Es sei hierbei einer Reihe von Werken gedacht, die der Darstellung von Architekturen galten. Kräftige, impressionistische Art besaß Karl Hartmanns Motiv aus Grins in Tirol. F. Guillery brachte eine Studie des Münchner Marienplatzes bei Abend; die Beleuchtung der vielen Läden usw. hatte etwas allzu Lebhaftes, das der Wirklichkeit nicht völlig entsprach. Fein und lebhaft wie immer malte August Kühles zwei Studien nach alten bescheidenen Häusern, die durch Blumen, Gärten und Wasser ein farbenfrohes und anheimelndes Aussehen gewinnen. Paul Geißlers fünf radierte Interpretationen alter deutscher und französischer Baudenkmäler (Rothenburger Rathausportal, Blick auf Dresden, Brücke in Paris usw.) wurden dem malerischen Charakter derselben ebenso gerecht, wie den Erwartungen, welche man an die technische Feinheit dieses Künstlers zu stellen gewöhnt ist. Eine tüchtige Radierung war auch Paul Weinholds Röderbogen (Rothenburg), eine charakteristische Bleistiftzeichnung Kunz-Meyers Studie aus Kloster Lechfeld (Gebäude mit großen kahlen Bäumen).

Mannigfaltig und reich an wertvollen Eigenschaften waren die Stilleben. L. Adam Kunz hatte ein »Prachtgehänge« geliefert; es bestand aus Ranken, Blättern, Früchten

und war mit Affen und einem Kakadu belebt — eine in vornehmen, überwiegend grünen und graugelben Tönen durchgeführte Malerei von starker dekorativer Wirkung. Zwei koloristisch prächtige Blumenstücke waren von Johanna von Destouches. Natalie Schultheiß' Kirschenstilleben zeigte weniger gutes Gelingen als ein Bild derselben Künstlerin mit Austern und reich schimmernden Metall- und Glasgeräten. Sehr subtil waren die »Feldblumen«, die Richard Linderum auf den Tisch eines studierenden Geistlichen gestellt hatte, echt beobachtet die »Herzkirschen« von Ignaz Gebhardt. Mit schönem Gelingen, reichfarbig, in einer an Trübner mahnenden Technik malte M. Weber zwei Stilleben mit bedeckten Tischen, auf denen Porzellanschalen, Blumen u. dergl. standen. Buntes Allerlei von alten Waffen zeigte Aug. Kühles. Malerisch gesehen waren die Stilleben von Müller-Wischin. Die »Nüsse« von A. Hermann-Allgäu machten einen weniger echten Eindruck als dessen ausgezeichnet gemalte »Pflaumen« mit einer brillant gegebenen, messingenen Wiegeschale; des gleichen Künstlers »Tote Spechte« darf man als das hervorragendste Stillleben der Ausstellung bezeichnen. Von Tierbildern erwähne ich Hans Volkerts »Der Sonne entgegen«, die radierte farbige Darstellung einer zur Weide gehenden Schafherde, ferner die im Grase ruhenden, sonnenbeschienenen Enten von Richard Lipps.

Endlich die reichlich bestellte und im allgemeinen qualitätvolle Landschaftsmalerei. An einem vereisten Bache bewies Otto Rau seine Befähigung zu überzeugender Schneemalerei. Einen Herbstmorgen am Bodensee machte O. Gampert durch energische Lüfte wirkungsvoll. Karl O'Lynch von Town zeigte bei einem »Wildsee im Wetterstein« und besonders bei einer italienischen Landschaft eine großzügige und flächige Art. Schlichte Stimmung kam mit ruhiger Bewußtheit zum Ausdruck in Hch. Rich. Reders »Abendfriede«. Geheimnisvolle, weiche Poesie schwebte über der Farbenradierung des Laghetto der Villa Falconieri von Anne Siebert. Paul Thiem machte aus dem Herbstbilde eines Hochwaldes eine prächtige Studie in goldigem Braun. Gilbert von Canal schuf eine flache Frühlingslandschaft mit einem Flüßchen; der Vortrag war kräftig und ließ die sonst für diesen Künstler bezeichnende Schwere vermissen. O. Strützel schilderte einen Acker »Zur Erntezeit«, F. Wagner einen prächtigen »Frühling bei Schliersee«. Alfred Bachmann führte in einem klarfarbigen, etwas reichlich großen Bilde zu den Bergen der ägyptischen Königsgräber, die sich in den blauen Fluten der Nilüberschwemmung spiegeln. L. Schönchen brachte ein grautöniges »Märzgewitter«, ferner mehrere treffliche Marinen, von denen besonders ein »Schlepper« hervorgehoben sei. Von andern Malern des Meeres und der Küstenlandschaften zeichnete sich Albert Wenk durch eine »Abendsonne« (mit schöner Spiegelung) und eine kraftvoll gegebene Flut aus. Doering

BADEN-BADENER KUNSTAUSSTELLUNG

Auch in der schweren Zeit dieses Krieges glaubte die Badener Freie Künstlervereinigung an ihrer alljährlichen Sommerausstellung festhalten zu müssen und hat eine im ganzen genommen recht annehmbare Ausstellung deutscher zeitgenössischer Kunst zusammengebracht. Das Verdienst dieser Ausstellung, die anfangs zweifellos großen Schwierigkeiten begegnete, ist um so größer, als man damit rechnen mußte, daß die Ausstellung weit unter der normalen Besucherzahl bleiben würde; andrerseits hat man die erfahrungsgemäß vorzügliche Verkaufsgelegenheit, die sich in Baden den ausstellenden Künstlern bietet, gerade in dieser harten Zeit der Künstlernot den süddeutschen Malern nicht nehmen wollen. Die Rücksicht darauf, möglichst viele, wenn auch noch so verschiedenartige Leute zuzulassen, mag man dem Urteil der Jury zugute halten, wenn anders man an der Zulassung einer ziemlich beträchtlichen Zahl der ausgestellten Kunstwerke nicht scharfe Kritik üben will.

Was sich in Baden alljährlich an deutscher Malerei zeigt, ist ein solider Durchschnitt, Extreme sucht man mit peinlicher Furcht möglichst zu vermeiden. Man rechnet im allgemeinen damit, daß das international gemischte Publikum der Badener Ausstellung kaum geneigt ist, deutsche Malerei, die sich noch keinen feststehenden Wert geschaffen hat, zu sehen und zu kaufen. Allein deshalb hätte man in diesem Kriegsjahr, wo die Spekulation auf ausländisches Publikum nicht zutraf, ruhig einen Schritt weiter gehen dürfen, auch einmal »Malerei von morgen«, die noch mitten im Kampf der Entwicklung steht, zu zeigen. In den graphischen Sälen hat man mit sehr gutem Erfolg diesen Schritt getan. Die Räume der Malerei jedoch bestreiten gute Namen von alten Gästen der Badener Ausstellung: Schönleber, Dill, Fehr, Ritter, dann Slevogt, Corinth u. a. Neues hat sich hier kaum gezeigt und die Sonderausstellungen, die man Ludwig Dill und Friedrich Fehr gewidmet hat, ändern in nichts das Urteil über diese Leute. Dill wirkt fast ermüdend in der Masse der ausgestellten Zeichnungen und Aquarelle; dasselbe mag für Fehrs technisch ganz vorzügliche Kollektion gelten. Reich vertreten ist wieder der Karlsruher Hermann Göhler. Er ist heute schon ebenso fertig wie vor Jahren, er hat sich bedauerlicherweise weder technisch noch geistig irgendwie weiterentwickelt und bleibt der kultivierte Illustrator eleganter Szenerien. Zwei junge Künstler beleben zur Not einige Wände der oft geradezu leblosen Räume der Malerei. Es sind das Hans Sprung und Konrad Kayser. Sprung kommt von Trübner her, Kayser ging wohl durch die Schönleber-Schule. Wie diese Antipoden das Landschaftliche erfassen und gestalten, Sprung mit sprudelnder Technik, Kayser mit einer stillen, stimmungsvollen Mattheit, ist im Vergleich unendlich reizvoll. Damit ist im Grunde alles gesagt über das, was an Malerei in Baden einigermaßen hervortritt.

Anders in den graphischen Räumen. Hier wird man reich entschädigt für die Mängel der großen Säle. Diese hervorragende Auslese deutscher Schwarzweißkunst verdiente in weit umfangreicherer Weise beleuchtet zu werden, als ich es hier kann. Unsre besten Graphiker, wie Emil Orlik, Otto Greiner, Schinnerer, Slevogt, Corinth, Conz haben ihre besten Arbeiten beigesteuert. Freilich findet sich manche oft gesehene Arbeit, die man gerne wieder sieht und die im Zusammenhang mit dem gesamten graphischen Schaffen unsrer Zeit, wie es sich in Baden so reich zeigt, neues Interesse gewinnt. Orlik gelangt mehr und mehr zur Farbe und bevorzugt das Aquarell, Otto Greiner bietet in seinen technisch musterhaften Radierungen einen Maßstab für die Jungen. Dazu hat Professor Beringer einige Stücke der derben, ungebundenen Radierkunst Albert Weltis vermittelt. Die einzelnen Illustrationszyklen verschiedener Radierer, so Thönys Dostojewski-Illustrationen und Felix Mesecks Faust-Radierungen, bieten gute Vergleichsmöglichkeiten. Meseck behandelt den Fauststoff mit großer formaler Selbständigkeit, vielleicht ist in der ganzen Auffassung ein feiner Kubineinschlag zu verspüren. — Die Holzschnittechnik gewinnt neben der viel gepflegten Radierung schwer eine gewisse Bedeutung. Allein hier treten sich zwei Holzschnittkünstler gegenüber, die die Technik ganz und gar beherrschen. Ernst Würtenberger ging in die Schule des altitalienischen Holzschnitts und hat dabei

Resultate gewonnen, die seine Technik bedeutend erweitert und vertieft haben. Sein vielleicht allzu beeinflußter Stil ist von weichfließender, flächenhafter Formgebung gegenüber der scharfen plastischen Zeichnung Karl F. Zähringers. Die Entwicklung Zähringers im letzten Jahr ist geradezu erstaunlich. Seine rein formalen und kompositionellen Holzschnitte der letzten Jahre bedeuteten technisch vorzügliche Leistungen. Allein jetzt erst kommt der Künstler zu einer stofflichformalen Synthese, über die mehr zu sagen wäre als dies wenige. Neben Meseck und Zähringer enthält die graphische Abteilung noch manches vorzügliche Stück unsrer jungen Schwarzweißkünstler, von denen die im Felde stehenden, ziemlich viel kleinere Skizzen und Radierungen beisteuerten. Diese Kriegsgraphik, über die diese Ausstellung als erste eigentlich einen gewissen Überblick bietet, bildet ein besonderes, allerdings wenig erfreuliches Kapitel. Nahezu alles kommt über einen zerrissenen Impressionismus nicht hinaus, monumentale Sprache oder innere Größe spricht aus den wenigsten Stücken, womit nicht gesagt werden soll, daß die Eindrücke, deren flüchtiger Niederschlag hier zu uns spricht, nicht später in gefestigter, ruhiger Größe erscheinen könnten. Zum Besten gehörten die Skizzen der beiden Karlsruher Goebel und Kupferschmid. Diese kriegsgraphischen Blätter zeigen, wie gefährlich die formalen Tendenzen unser ganzes Kunstschaffen überwuchert hatten; nun, wo Inhalte in ungeheurer Fülle hereinbrechen, versagt der formale Techniker und auf der Flucht vor formaler Konstruktion rettet sich alles zur impressionistischen Gewandtheit raschen Erfassens. H. I. M.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Bildhauer Professor Heinrich Wadere (München) beging am 2. Juli seinen 50. Geburtstag. Wir haben dem hervorragenden Meister schon im 5. Jahrgang eine Sondernummer gewidmet und haben unsere Leser auch bei anderen Gelegenheiten mit seinem Schaffen bekannt gemacht. Seine Schüler an der K. Kunstgewerbeschule bezeigten ihm ihre Verehrung, indem sie ihm zum Geburtstfeste eine reizende Festgabe widmeten, ein von Joseph Gangl entworfenes Zierstück in Form eines von zwei kleinen Bronzefiguren getragenen stilisierten Baumes, an dessen Zweigen 24 von den Schülern gefertigte Zinnmedaillen hängen.

K. Oberste Baubehörde im Bayerischen Staatsministerium des Innern. — Mit der Leitung des gesamten bayerischen Staatsbauwesens wurde unter Ernennung zum Ministerialdirektor der bisherige Referent des Kultusbauwesens im Staatsministerium des Innern, Ritter von Stempel, betraut. Wie sein Vorgänger, Herr von Reverdy, paart auch von Stempel reiche verwaltungstechnische Kenntnisse mit den Erfahrungen einer großen Baupraxis. Noch ein Schüler der alten Schule, Herr von Stempel beschloß 1877 seine Studien an der Technischen Hochschule München, verstand er es, in einer Zeit künstlerischen Niederganges seinen zahlreichen Sakral- und Profanbauten in seiner pfälzischen Heimat und im diesseitigen Bayern das denkbar beste künstlerische Gepräge seiner Zeit zu geben und in fortschreitender Entwicklung fügten sich seine Bauten dem neuzeitlichen Geschmacke an. Ein ganz besonderes Verdienst aber erwarb sich Herr von Stempel durch seine Bemühungen, den wiedererwachten künstlerischen Geschmack in Stadt und Land zu fördern und auch die Jünger in der Kunst zu Worte kommen zu lassen. Zahlreich sind die durch ihn veranlaßten Wettbewerbe auf allen Gebieten der Kunst und mit sicherem Urteile wußte er künstlerisch befähigte Architekten des Staats- und Privatbauwesens zu allen Aufgaben des öffentlichen und privaten Bauwesens heranzuziehen. Mit besonderer Genugtuung wird die Künstlerschaft seine Ernennung zum Oberbaudirektor begrüßen, kommt doch wieder einmal nach so langer Zeit ein Architekt und Künstler auf diesen so verantwortungsvollen Posten.

Ürdingen am Niederrhein. — Am 11. Juli fand die Einweihung der neuen St. Heinrichskirche statt. Sie wurde von Architekt Hans Rummel und Dipl.-Ing. Chr. Rummel erbaut. Das Projekt dazu entstand anläßlich des Wettbewerbes, den die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst im Namen des Kirchenbauvereins der katholischen Gemeinde Ürdingen im Jahre 1909 durchführte. Der Grundstein war am 3. September 1911 beim 50jährigen Priester- und 25. Pfarrerjubiläum des Oberpfarrers Hülstett gelegt worden.

Goldschmied Karl Johann Bauer †. — Nunmehr ist die amtliche Nachricht von dem Ableben des Goldschmiedmeisters Karl Johann Bauer (München) eingetroffen. Er hat am 16. November vor. Jhrs. bei einem Sturmangriff auf Wytschaete im Alter von 37 Jahren den Heldentod gefunden. »Die christliche Kunst« veröffentlichte im VIII. Jahrgang Seite 142—144 mehrere seiner Werke.

Kunstmaler Bernhard Rice (Innsbruck) fertigte ein Mosaikbild: »Christus auf dem Thron mit zwei anbetenden Engeln« für eine Grabkapelle im Münchner Waldfriedhof von Architekt Anton Bachmann.

Ausstellung des Österreichischen Künstlerbundes in Wien. Keine weltstürmenden neuen Gedanken — Gott sei Dank, möchte man sagen — aber ein sehr respektables, solides mittleres Maß, aus dem der heimatliche Holzbildner Franz Zelezny hervorragt. Es hat einen breiten, behäbigen Humor und fesselndes Temperament. Der Künstler, der hauptsächlich in religiösen Motiven bezw. Plastiken schon vieles Schöne geschaffen, gibt diesmal vorwiegend Genre, aber wie alles bei ihm, in sorgfältigster, durchdachtester Form und ausgezeichneter Technik. Konstantin Stoitzner stellt einige ruhige Höhenlandschaften aus, Karl Sachs prächtige Farbstimmungen, Therese Schachner ein recht fleißig gemaltes Blumenstück, Hugo Kirsch charakteristisch durchgebildete Fayencen, Tom von Dreger ein Genrebild von auffallend schöner Beleuchtung. Aus der Nachlaßausstellung des im Felde gefallenen Malers Paul Treulich seien dessen Temperabilder anerkennend erwähnt, sein ganzes Schaffen zeigte den ehrlich strebenden Künstler, der manchmal seine eigenen Wege geht, niemals aber Geschmacklosem irgendwelche Konzessionen macht. Feine Stimmungslösungen waren seine besondere Stärke. — Das kollektiv vorliegende Zeichenwerk von August Jentsch findet eine mehr oder minder geteilte Beurteilung.

Frühjahrsausstellung im Künstlerhaus. Die in den jüngsten Tagen stattgehabte Verteilung der Preise ergab nachstehendes Resultat. Ehrenpreise Preis der Stadt Wien: Maler Hans Larwin für sein Ölgemälde »Stefansplatz 1914«. Die vier Richard Drasche-Preise: Maler Friedrich Beck für das Bild »Beschneiter Brunnen«, Maler Otto Herschel für »Konfirmation«, Maler Wilhelm Legler für »Mühle im Winter«, Franz Windhager für »Badende Frauen«. Den Schützen-Jubiläumspreis der Genossenschaft der bildenden Künstler erhielt Maler Emil Strecker in Dürnstein für seinen »Stillen Winkel«. Die beiden Nikolaus Dumba-Preise

wurden Fritz Zerritsch für das Gemälde »Abendwind« und Adolf Pohl in Deutsch-Altenburg für dessen plastisches Werk »Schlangen« (Bronzefiguren zu einem Brunnen) zuerkannt. R.

Maillinger-Sammlung in München. — Am 13. Juni fand die Wiedereröffnung der Sammlung mit einer neuen Serienausstellung statt, welche Bildnisse aus der Regierungszeit Maximilians II. und Ludwigs II. sowie Stadtansichten bietet.

Der Verein des katholischen Sakristeipersonals in München hat einen Akt sozialen Verständnisses ausgeübt, indem er während der Kriegszeit eine Vereinsfahne nach dem Entwurfe von Benefiziat Al. Mayerhofer in der Bayer. Hofstickerei von Chr. Alckens ausführen ließ.

Bildhauer Otto Zehentbauer (München) hat kürzlich für die Krypta des Domes in Freising einen Nonnosus-Altar vollendet. Im Altar, der in barocken Formen gehalten ist, fand ein älteres Bild des genannten Heiligen Verwendung.

Ausschreiben für kirchliche Kunst. Der Verein für kirchliche Kunst hat der Sächsischen Landesstelle für Kunstgewerbe 1000 Mark zur Behebung des Notstandes im Kunstgewerbe zur Verfügung gestellt. Die Kunstgewerbler werden aufgefordert, Entwürfe zu kirchlichen Gegenständen und Geräten, die in einem Ausschreiben besonders angeführt sind, bis zum 15. August d. J. an die Landesstelle einzusenden, aus denen geeignete Gegenstände (Altargeräte, Taufgeräte, Traustühle, Lesepulte, Beleuchtungskörper, Liedertafeln, Opferstöcke, Tauf-, Konfirmations- und Trauscheine) innerhalb der genannten Summe angekauft werden sollen. Die Unterlagen sind in der Geschäftsstelle der Sächsischen Landesstelle für Kunstgewerbe, Dresden, Eliasstraße 34, kostenfrei zu erhalten.

Eine Sühnekapelle wurde in Unterhaching bei München errichtet, für deren Hochaltar Kurat Dr. Hans Schmid (München) ein von ihm gemaltes Herz-Jesubild stiftete.

Hofschlosser Frohnsbeck in München fertigte nach einem Entwurf von Architekt Wagner für die Pfarrkirche in Kirchberg bei Simbach (Niederbayern) ein Kommuniongitter in geschmiedeter Bronze.

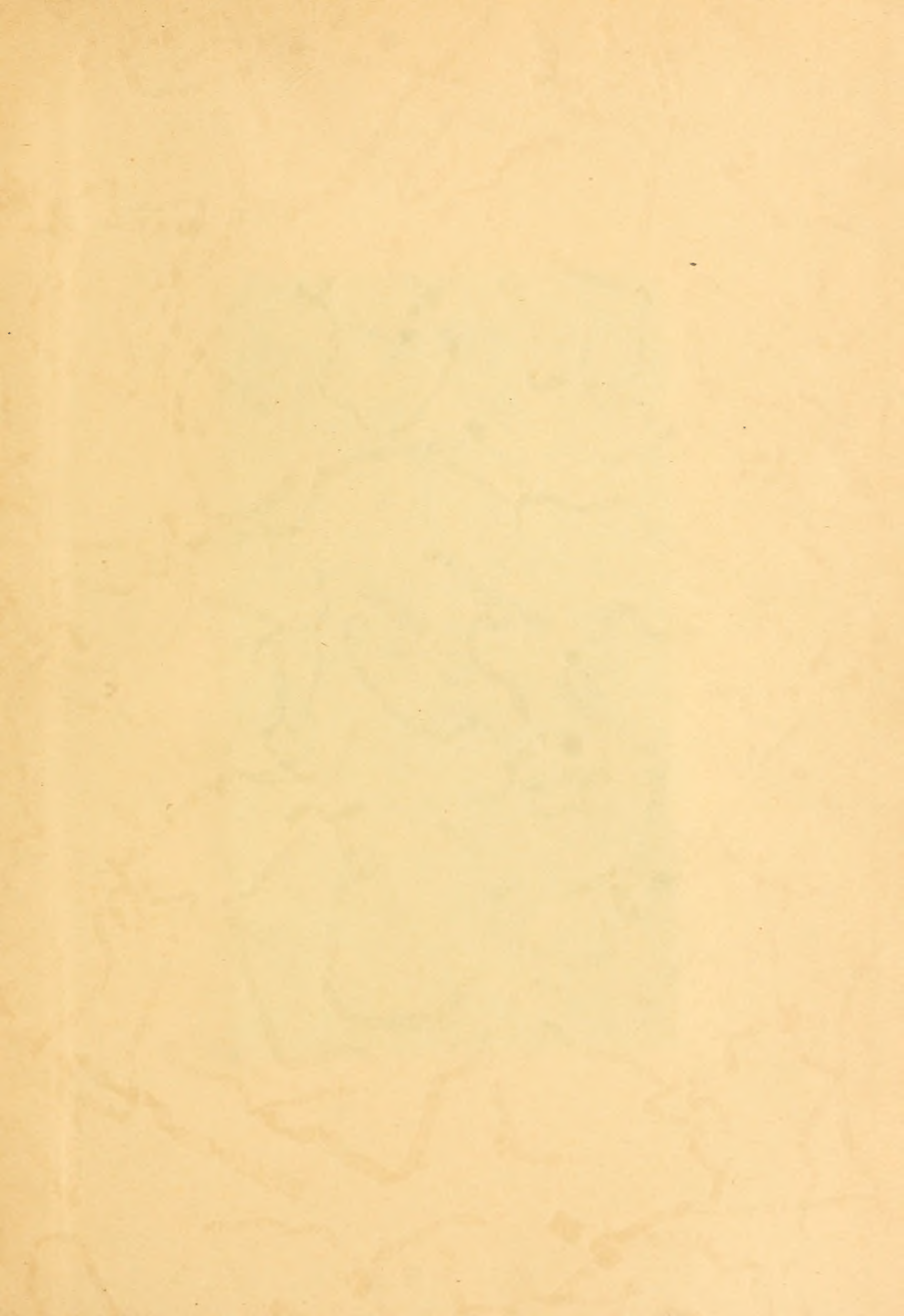
Zwei Kriegsbilder von Matthäus Schiestl. — Das Heft 7 unserer Zeitschrift brachte die Wiedergabe eines Bildes, welches Matthäus Schiestl in der Ausstellung für Kriegserinnerungen mit andern Werken seiner Kunst an die Öffentlichkeit gebracht hatte. Es zeigte die hl. Barbara, die Schutzpatronin der Artillerie. Der Künstler hat das eindrucksvolle Werk nunmehr in einer farbigen Bearbeitung als Wandbild herausgegeben und ihm als Gegenstück eine Darstellung des hl. Michael beigesellt, der des deutschen Heeres Schutzengel ist (beide Blätter erschienen im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Preis à 2 M.). Die Heiligen sind in Halbfigur gegeben. Barbara, die in ihrer Linken ein Büschel Lorbeerzweige hält, blickt still vor sich; ihr in scharfem Profil gezeichnetes Antlitz drückt Entschlossenheit und Festigkeit aus, dabei eine weibliche Milde und Hoheit, die ankündigt, daß die Taten der zerstörenden Gewalt zur Erreichung höchster idealer Ziele notwendig sind, Barbara ist recht wie ein deutsches Mädchen geschildert — mit schlicht gescheiteltem Haar, lang hängenden Zöpfen, das Haupt mit einem Blumenkranze geschmückt, gekleidet in ein mit Blumen und Ranken gemustertes blaues Gewand, ein bescheidenes Kleinod um den Hals gehängt. Im Hintergrunde erhebt sich eine Kathedrale, die an jene von Antwerpen gemahnt, außerdem ein stolzer Kirchturm, der weit über die Grenzen des Bildes hinaus zum Himmel zu streben scheint. Davor sind mehrere in freier Auffassung gezeichnete Mörsergeschütze aufgestellt. — Das St. Michaelblatt zeigt diesen Heiligen geflügelt und gepanzert, einen mit einem Kreuze und kostbaren Steinen geschmückten Kronreif auf dem straff niederwallenden Haare. Das im harten Kampfe schartig geschlagene Schwert hält er, um Sieg betend, in den gefalteten Händen. So blickt er mit kühnem und herbem Ausdrucke in die Ferne. Der Hintergrund zeigt auch bei diesem Bilde einen gotischen Dom zur Andeutung von Glaube und Vaterland, außerdem rechts einen zusammengeschossenen Panzerturm. Militär zieht in geschlossener Kolonne vorüber. — Die Bilder sind in jedem Zuge echte Schiestls; sie atmen jene kraftvolle und gemütstiefe deutsche Art, zu deren Darstellung dieser Künstler wie wenige berufen ist. Seine Malereien sind volkstümlich wie die alten schönen Lieder unseres Volkes. — Hergestellt sind die beiden Blätter (sie haben Hochformat 32 : 42 cm) in farbigem Steindruck. Vorherrschend ist Grau, in welches durch ein mildes Gelb und besonders ein schönes, ruhiges Blau feierliches Leben kommt. Die Lichter sind weiß gehöht. Die zeichnerische Art des Vortrages gibt den Bildern etwas Unmittelbares; dabei aber herrscht doch eine Großzügigkeit, welche den Gedankeninhalt in seiner vollen Bedeutung ebenso zur Geltung bringt, wie die dekorative Wirkung. Die Blätter eignen sich trefflich als Wandschmuck. Bemerkt sei noch, daß das Barbarabild in 100 Exemplaren für die heurige Verlosung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst angekauft worden ist. Doering

Eine Kriegsgedächtniskapelle. — Die Kapelle auf dem Kapfberg bei Schrattenbach im Allgäu wird auf Veranlassung des dortigen Geistlichen als Kriegsgedächtnis-Kapelle ausgestaltet. Zu diesem Zwecke wurde als sehr passender Hauptschmuck eine Pietà von Bildhauer Franz Hoser in München erworben, welche wohl bald den Stolz der ganzen Gegend bilden wird. Die lebensgroßen Figuren sind in Holz ausgeführt, das der Künstler nur leicht getönt hat, wodurch der ganze Reiz der meisterlichen Ausführung und des Materials erhalten bleibt. Hoser hat sich die Aufgabe dadurch schwer gemacht, daß der Leichnam Christi nicht, wie gewöhnlich, in Mariens Schoß gelegt ist, sondern ausgestreckt auf dem Boden lagert. Aber es gelang ihm vollkommen, gleichwohl, den Heiland und die vor ihm kniende schmerzhafte Mutter zu einer geschlossenen, harmonisch und feierlich aufgebauten Gruppe zusammenzufassen.

Der Kreuzweg von Professor Kaspar Schleibner für die Herz-Jesukirche in Nürnberg ist im Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst in kleineren farbigen Reproduktionen mit kurzem Begleittext erschienen. Die geschmackvolle Publikation kostet M 1.40. Die einzelnen Bilder können auch als Postkarten versendet werden.

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Der Bericht über die Verlosung für das Vereinsjahr 1914 wird soeben versendet. — Zugleich wird der Bericht über das Vereinsjahr 1914 in die Hände der Mitglieder gelangen. Der Schlußabsatz desselben weist auf die Stellungnahme der Vorstandschaft zu jenen großen Fragen hin, welche sich aus der Kriegszeit ergaben. Es wird ferner mitgeteilt, daß die Mitgliederversammlung mit Rücksicht auf die durch den Krieg geschaffene Lage einstweilen verschoben wird.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.





N
7810
C48
Jg.11

Die Christliche Kunst

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

